نينوى



ناتالي بييقي-غروس

مدخل إلى التّناصّ

ترجمة:

عبد الحميد بورايو

مدخل إلى التّناصّ

اسم الكتاب: مدخل إلى التناص

المؤلف: ناتالي بييقي - غروس

ترجمة: أ. د. عبد الحميد بورايو

عدد الصفحات: 280

القياس: 14.5 * 21.5

1000 /2012م - 1433هـ

دار نينوى

للدراسات والنشر والتوزيع

سورية - دمشق - ص ب 5046

تلفاكس: 2314511 11 963 +

هاتف: 2326985 11 963 +

E-mail: ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني - دار نينوى

نتالي بييقي-غروس

مدخل إلى التّناصّ

ترجمة

أ. د. عبد الحميد بورايو

Nathalie Piegay-Gros

Introduction a l intertextualite

Nathan Universite/ Sous la direction de Daniel Bergez

Dunod, Paris, 1996
Nathan/ VUEF, Paris, 2002

تقديم

منذ أن تمّ تعريفه، في السياق النّظريّ لنهاية السّتّينيّات من قبل جوليا كريستيفا Julia Kristeva، فرض التّناصّ نفسه في الحقل النّقدي كمفهوم مهيمن. كان موضوع تنظيرات متعدّدة وأحيانا متناقضة، أصبحت شيئا فشيئا معبرا اضطراريّا لكلّ تصوير دقيق للحقل، وكأنّنا اكتشفنا فجأة بأنّ أيّ نصّ، مهما كان، هو مخترق بنصوص أخرى. غير أنّ ثراء مثل هذا في المفهوم، نظر إليه في البداية كلفظ حوشيّ جديد إلى حدّما، لم يأخذ طريقه بدون أن يتعرّض لتحريف في دلالته الأولى: يكفي لاستنتاج ذلك أن نتصفّح هذه الطّبعة أو تلك من نصّ كلاسيكيّ: فالتّناصّ على الدّوام ما هو سوى التّسمية «المعاصرة» المعطاة لنقد المصادر القديم. غير أنّ هدفه لم يكن تعويض هذا الأخير بل اقتراح صيغة جديدة للقراءة والتّأويل.

إنّ تعميم مفهوم التّناصّ جرّ فعلا توسّعا ملحوظا في حدوده، وبالتّالي، فقدا لمعناه. فليست تعريفات التّناصّ وحدها متغيّرة، لكنّ حدود المتناصّ غير مستقرّة: أين تبدأ وأين تتوقّف؟ هل نعتبر مجرّد الحضور الموضوعيّ لنصّ في نصّ آخر كظاهرة تناصّ، حيث يكون الاستشهاد هوالشّكل الشّعاري لها؟ لكن ماذا تعني الموضوعيّة، لمّا تكون الذّاكرة، الثّقافة، أي التّجذّر في تاريخ معطى، في رهان؟ لنطرح حينذاك الفرضيّة المعاكسة: هل يمكن قبول أن يكون هناك تناصّ ما أن يلاحظ أيّ تشابه بين

عدّة نصوص؟ غير أنّ مفهوم التّشابه يبدو لأوّل وهلة كمقياس غامض، لأنّه إذا ما كان واضحا لمّا نفكّر في النّسب القائم بين دوم جوان Dom Juan لتيرسو دو مولينا Tirso de Molina، ولموليير Moliere وللونو Lenau، فهو إشكاليّ عندما يتمّ الرّجوع إلى تقاطعات لفظيّة أو موضوعاتيّة معيّنة جداً. تكمن المخاطرة حينذاك في اعتبار كلّ شيء تناصّ، ومن بين ذلك الاستحضارات الأكثر صدفويّة، وبالأحرى الانطباع الأكثر ذاتيّة عند القارئ. يكون التّناصّ حينذاك المبرّر «العصريّ»، ذا البريق النّظريّ، والمعطى للقراءة الانطباعيّة الذّاتيّة.

إذا اعتبرنا، كما هو الحال دوما، كلّ شيء تناصّاً، نكون عرضة لحرمان التّناصّ من خصوصيّته وجعل المفهوم يفقد كلّ فعاليّة. إنّه يجب التّساؤل في نفس الوقت عن طبيعة المتناصّ وحدوده: ما الذي يمكن اعتباره كمتناصّ؟ قد يبدو الجواب بديهيّاً: نصّ سابق؛ لكن أيّة هيئة يكون عليها هذا النّصّ، الذي يستمدّه نصّ آخر؟ فإذا لم يكرّر كما هو، كيف يمكن التّعرّف عليه؟ ما هي المؤشّرات الدّالّة عليه؟ إلى أيّ حدّ يكون أثر نصّ ما علامة مؤكّدة على حضوره في نصّ آخر؟

من المتّفق عليه بأنّ هذه الأسئلة ليست بسيطة وهي في حاجة إلى الفحص؛ هكذا يكون من الضّروريّ تجنّب الغموض الذي يطبع دوما مفهوم التّناصّ، وملاحظة كم أنّه يكون مفيدا لتحليل النّصوص، عندما يكون محدّدا.

ليس هدف هذا الكتاب تماما اقتراح تعريف جديد للتّناصّ، ينضاف إلى التّعريفات الكثيرة الموجودة سابقا، ولا حلّ الاختلافات التي يمكن أن يكشف عنها. إنّ الأمر يتعلّق بالأحرى ببيان مدى غموض المفهوم. سيتمّ في موضوع القسم الأوّل: عن طريق التّذكير بأنّ حدود المتناصّ قليلا ما حدّدت بدقّة، إبراز غموضه، لكن أيضا ثراءه. يعود تعقيد التّناصّ أيضا لكونه

مرتبطا بشدّة بفهم ما للنّصّ: فتحديد المتناصّ، هو على الدّوام اقتراح تصوّر للكتابة وللقراءة، لعلاقته مع التّقليد والتّاريخ الأدبيّين. لهذا سيكون من المهمّ في القسم الثّاني رسم تاريخ تشكّل مفهوم التّناصّ؛ خاصّة وأنّه من الواضح أنّ الممارسة التّناصيّة كانت موجودة طبعا قبل نهاية السّتّينيّات، لمّا تمّ تنظيرها كما هي الآن، ولن يبق من نافلة القول فهم لماذا وضدّ ماذا انبثق هذا المفهوم في الخطاب النّقديّ. إنّ الأمر لا يتعلّق بتأريخ لمفهوم هو عموما حديث العهد بقدر ما يتعلّق بتوضيح في أيّ سياق نظريّ تكوّن. يعود الأمر بعد ذلك للتّحليل لكي يبيّن كيف أنّ دراسة التّناصّ الجارية على الكتابات الأكثر تنوّعا استطاعت أن تعدّل بعض التّأكيدات المهيمنة في السّياق النّقدي للسّبعينيّات وأن تجعلها متّزنة، ولعلّها خلخلت أسس تعريفه نفسها.

يشمل التّناصّ تنوّعا كبيرا من الممارسات والأشكال التي سوف تدرس في الجزء الثّاني: استشهادات، إيحاء، سرقة، إعادة كتابة، محاكاة ساخرة، معارضة، وحتّى الإلصاق... لها جميعا كنقطة مشتركة كونها منذ الآن فصاعدا معتبرة كظواهر تناصيّة. إنّه من الأنسب التّساؤل حول فرادة كل واحد من هذه الأشكال، مع توضيح بأنّها جميعا تنتمي طبعا لهذه الخطوة التي تقوم على الكتابة بالرّجوع إلى نصّ سابق. لفعل ذلك، سيعتمد على تحليلات للنّصوص دقيقة ومتنوّعة: فالتّناصّ، حتّى وإن كان بصفة خاصّة منتظما عن طريق أنواع وفي فترات معطاة من التاريخ، هو ظاهرة مشكّلة للكتابة الأدبيّة فهي تتجاوز إذن الحدود النّوعيّة والتّاريخيّة.

بعد تصوّر الأشكال المختلفة للمتناصّ، تساءلنا، في قسم ثالث، عن رهاناته: كيف تنعطف دلالة نصّ ما؟ ما الذي يعدّل نغمته؟ إنّ الالتجاء للمتناصّ يتوافق دوما مع استراتيجيّة للكتابة: فتسجيل أثر نصّيّ، مهما كان قدر وضوحه، قد يفسح المجال لكتابة غير مباشرة ويعود للقارئ ليس فقط فكّ حضور المتناصّ لكن أيضا تأويل آثاره. فالطّريقة، التي يتطلّب فيها

التّناصّ الذّاكرة ومعرفة القارئ، الدّور القطعيّ الذي يمنحه لها، هي جميعا أساسيّة: قراءة المتناصّ ليست خاصّة بمقاربة عالمة ومتفقّهة للأدب؛ على العكس من ذلك، فخاصّيّة المتناصّ أن يجنّد بروتوكول قراءة خاصّة، يتطلّب من القارئ مشاركة نشطة في بناء المعنى.

في نهاية هذا المسار، يتعلّق الأمر، في قسم أخير، بمعالجة الجماليّات المختلفة الممارسة عن طريق الكتابة التّناصّيّة: وضعيّة النّصّ تتعدّل في الواقع عن طريق الاستشهادات، الإيحاءات، الإحالات، التي باستطاعتها أن تجعل العمل منفتحا على آخر، أو تكسر وحدته. لاشكّ أنّ للأمر دلالته عندما يجد التّناصّ في الممارسة التّشكيليّة إلصاقات دشّنها التّكعيبيّون في مستهلّ القرن انعكاسا أمينا لما يتوخّاه: إدراج قطعة مغايرة في العمل، جعل فضاء الإبداع موضع ترميق، تجميع لشضايا متقطّعة، تلك هي الخطوة المنجزة من طرف الكاتب الذي يستدعي في نصّه نصوص الآخرين... تتكاثر صور المتناصّ، تشير إلى تشظّي النّصّ وعدم تجانسه، إنّه فسيفساء، ترصيع أو مشكال...، على درب الإعارة، الصّريحة أو الضّمنيّة (يكون الكاتب مثل النحلة التي تجرس، أو مثل اللّصّ الذي يختلس)، عن طريق تنضيد النّصّ، المكوّن من طبقات مرصوفة (إنّها الاستعارة الشّعاريّة في الطّرس أو هي أيضا استعارة «المتصفّح»، العزيزة على بارث)... إن مثل هذه الاستعارات المنتقاة تذكّر بأنّ نظريّة المتناصّ قد غذّت مخيّلة النّصّ.

1

تاريخ ونظريات التناصّ

القسم الأول

ماهو التّناصّ؟

I ـ عنصر مكوّن للأدب

انبثق مفهوم التّناص الذي اقترحته «جوليا كريستيفا Julia Kristeva» في الخطاب النّقدي في نهاية السّتّينيّات وفرض نفسه بسرعة كبيرة، إلى الحدّ الذي أصبح فيه معبرا إجباريّا لكلّ تحليل أدبيّ. وإذا ما كان يبدو وبصفة أساسيّة معاصرا، يشمل مع ذلك ممارسات كتابة هي أساسيّة بقدر ما هي قديمة: ليس هناك نصّ يكتب بمعزل عمّا كتب سابقا، وهو يحمل بصفة واضحة أو أقلّ وضوحا، أثر وذكرى ميراث وتقاليد. يتمثّل التّناصّ إذن، في أنّ كلّ كتابة تقع دائما ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبدا أن تمحو الأدب السّابق عليها، وهو أمر قد يبدو بسيطا وبديهيّا.

التّناصّ إذن هو الفعل الذي يعيد بموجبه نصّ ما كتابة نصّ آخر، والمتناصّ هو مجموع النّصوص التي يتماسّ معها عمل ما، قد لا يذكرها صراحة (إذا كان الأمر يتعلّق بالإيحاء) أو تكون مندرجة فيه (في مثل الاستشهاد). إنّها فئة عامّة من الصّلات تشمل أشكالا شديدة التّنوّع مثل المحاكاة الساخرة parodie، السّرقة plagiat، الكتابة من جديد reecriture،

الإلصاق collage... يشمل هذا التحديد أيضا علاقات يمكنها أن تظهر شكلا معيّنا ـ الاستشهاد، المحاكاة الساخرة، الإيحاء... ـ أو تقاطعا موقعيّا ودقيقا، أو أيضا صلة واهية تستشعر بين نصّين، ويبقى من الصّعوبة بمكان تحديد شكلها. يحيل التّناصّ، من هذا المنظور، إلى ما هو معروف وشائع عن المحاكاة وتحوّل الموروث وما يقوم به الكتّاب عبر الأعمال التي يعيدون تأليفها. تظهر هكذا كعنصر مكوّن للأدب. لكن إذا ما كان كلّ عمل هو تناصّ، يمكن حينذاك تمييز اختلاف في درجة الانعكاس. بعضها موسوم صراحة بعمل سابق، يشير بصفة صريحة إلى علاقته بها، حتّى في العنوان: مغامرات تيليماك Les aventures de Telemaque لأراغون Aragon، عوليس Ulysse لجويس Joyce، الجيورجيات Georgiques لكلود سيمون Claude Simon، يظهر طابعها التناصي واضحا. أضف إلى ذلك أنّه في بعض العصور مورس التّناصّ أكثر من عصور أخرى: جعلت النّهضة والاتّباعيّة من محاكاة القدماء محرّكا لإبداع (أنظر الأنطولوجيا، ص 124 وص 127)، في القرن العشرين، كما تذكّرنا الأعمال المذكورة لا حقا، لم تتطوّر فقط نظريّة التّناصّ، لكنّها نظّمت الممارسات التّناصّيّة. أخيرا، يمكن أن تؤوّل ظواهر التّناصّ باعتبارها نضوبا لمعين الأدب (إنّها الحالة التي يعلن عنها لابروبير La Bruyere قائلا: «قيل كلّ شيء، وصلنا متأخّرين، فمنذ سبعة آلاف سنة كان هناك رجال يفكّرون»، تعدّ الطّبائع Les caracteres، «أعمالا فكرية») أو، على العكس من ذلك، تعدّ كلّ لعبة تداول بين الاختلاف والتجديد، والتي يسمح بها واقع الاعتماد على نصّ كان موجودا؛ في الحالتين، نضع في الحسبان بأنّ الأدب يتجدّد بإعادة معالجة نفس المادّة.

هكذا إذن يكون التّناص سابقا على السياق النّظري للسّتّينيّات والسّبعينيّات التي وضعت له المفاهيم وفرضتها شيئا فشيئا بقوّة في الخطاب النّقدي. لا تكمن خصوصيّة التّناص إذن في الكشف عن ظاهرة

جديدة، لكن في اقتراح طريقة جديدة في التّفكير وفي معالجة أشكال من التّقاطعات الصّريحة أو الضّمنيّة بين نصّين. في الواقع إنّ المتناصّ شيء قابل للتّعيين بسهولة بحيث يمكن عزله والتعرّف عليه أكثر منه عنصر غامض. هكذا، لمّا سارد رواية «من عند سوان Du cote de chez Swann» يضاعف ملاحظة فرانسواز Francoise عن أولالي Eulalie، عن طريق استشهاد لأطالي Athalie، من السّهل فصل المناصّ عن الفقرة التي تورده:

> **بعد أن نظرت من زاوية السّتارة إذا ما كانت «أولالي Eulalie» قد أغلقت الباب: «الأشخاص المتملّقون يعرفون كيف يحصلون ويجمعون المال؛ لكن صبرا، يعاقبهم الرّبّ جميعا ذات يوم»، قالت ذلك، بنظرة جانبيّة ملمّحة لـ«جواص Joas» مفكّرة فقط في «آطالي Athalie» لمّا قالت:**
>
> **سعادة الأشرار مثل سيل جارف.**

بروست *Proust*، من عند سوان *Du cote de chez Swann*، غاليمار *Gallimard*، 1913

من الصّعب التّعرّف وعزل بعض الصّفحات التي جاءت فيما بعد، لمّا السّارد يشير إلى توديعه لشجيرات الزّعرور:

> **في هذه السّنة، مبكّرا شيئا ما على غير العادة، حدد والديّ يوم الرّجوع إلى باريس، في صبيحة يوم الرّحيل، لأنّهم مشطوا لي لكي يتمّ تصويري.**

II ـ فعاليّة نصّيّة (جوليا كريستيفا *Julia Kristeva*)

لمّا قامت جوليا كريستيفا بتعريف مفهوم التّناصّ في كتابها عن السّيميوطيقا Semiotike (لوسوي Le Seuil، 1969) ميّزته جذريًا بكونه موضوعا قائما بذاته، يمكن التّعرّف عليه بسهولة أو اكتشافه. بالنّسبة لها، التّناص أساسا، هو «تحويل للنصوص une permutation de textes»: يعيّن واقعة أنّه «في فضاء نصّ عدد من الملفوظات مستمدّة من نصوص أخرى تتقاطع ويلغي بعضها بعضا» (نفس المرجع). النّصّ تأليف، إنّه مجال تبادل ثابت بين مقاطع تعيد توزيعها الكتابة عندما تبني نصًا جديدا انطلاقا من نصوص سابقة، تمّ هدمها، دحضها، وأعيد استخدامها. تفقد مسألة التّعرّف على المناصّ حينئذ جدواها. التّناصّ، بالنّسبة لكريستيفا، لا يعني أبدا الحادثة التي عن طريقها نصّ ما يعيد إنتاج نصّ آخر، وذلك عن طريق تحريفه، بل هو سيرورة غير محدّدة، فعاليّة نصّيّة. في ((ثورة اللّغة الشّعريّة)) (لوسوي، 1974)، تلحّ من جديد على أنّ التّناص ليس محاكاة أو إعادة إنتاج، لكنّه إبدال transposition: مقترحة تحديدا جديدا للمفهوم، كتبت بأنّ «التّناصّ هو إبدال لنسق للعلامات أو أكثر بآخر». وضعت جوليا كريستيفا التّناصّ في مقابل موضوع المناصّ، مثله في ذلك مثل النّصّ، غير المنتهي دائما، حيث المعنى، يكون أساسا متذبذبا وغامضا، في مقابل العمل المنتهي، وحيث الدّلالة تكون محدّدة بدقّة متناهية.

> النّصّ إنتاجيّة. هذا لا يعني بأنّه نتيجة عمل (كما تتطلّبه تقنية السّرد والسيطرة على الأسلوب)، لكنّه مسرح إنتاج حيث يلتقي منتج النّصّ وقارئه: النّصّ «يشتغل»، في كلّ

لحظة ومن أي جانب نتّخذه؛ حتّى وإن كان مكتوبا (ثابتا) لا يتوقّف عن الاشتغال، عن رعاية مسار إنتاج. يهدم لغة التّواصل، التّمثيل أو التّعبير (حيث تتوهّم الذّات، فردية أو جماعية، بأنّها تحاكي أو تعبّر) ويبني لغة أخرى.

Roland Barths, art. «Texte» (theorie du), Encyclopoedia universalis.

يقع حينئذ تفاعل مضاعف: بين النّصّ والقارئ من جهة، و من جهة أخرى، بين النّصّ -الكتابة- واللّغة. في نفس الوقت الذي يقوم فيه نصّ ما بالتّأليف والاستبدال ما بين ملفوظات مستمدّة من كتابات سابقة، يجري على اللغة إعادة توزيع. هل النّصّ، أيضا حسبما تحدّده جوليا كريستيفا في إطار نظريّة النّصّ، يكون في الأساس مناصّا: إذا ما كان تناصّيا، ليس لأنّه يتضمّن عناصر مستعارة، تمّت محاكاتها أو اشتقّت، لكن الكتابة التي تنتجه تجري عن طريق إعادة التوزيع، الهدم، البعثرة للنّصوص السّابقة. كتب بارث بخصوص ما يقترحه ليكون خلاصة لنظرية النّصّ:

كلّ نصّ هو مناصّ؛ هناك نصوص أخرى حاضرة فيه، في مستويات مختلفة، تحت أشكال قابليّتها لأن يتمّ التّعرّف عليها تتزايد أو تتناقص: نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة؛ كلّ نصّ هو نسيج جديد من الاستشهادات المتنامية. تتخلّل

> النّص، تتوزّع فيه من جديد، أمشاجا من السّنن، من الصّيغ، من النّماذج الإيقاعية، مقاطع من اللّغات الاجتماعية. [...] المناص حقل شامل من الصيغ المجهولة النسب، حيث الأصل يصعب تعيينه، استشهادات غير واعية أو آلية، قدّمت دون أن توضع بين أقواس.

المقال المذكور سابقا

التّناصّ إذن لا يمكن أن يفهم على أنّه ظاهرة محاكاة ولا ظاهرة انتساب: فالأمر يتعلّق بآثار أكثر ممّا يتعلّق باستعارات -فالاستشهادات تكون دائما غير موضوعة بين أقواس-، وهي دائما غير واعية، من الصّعب عزلها. هكذا لا يتحدّد التّناص بإعادة استعمال لعمل من الماضي، ولا بإحالة مستمرّة في نصّ ما لمرجع ما، بل بحركيّة أساسيّة في الكتابة، تقوم باستحضار ملفوظات سابقة أو حديثة. يقول لورون جيني Laurent Jenny عن المناصّ: «الحديث بلغة حيث مفرداتها تمثّل مجموع النّصوص الموجودة». («استراتيجية الشكل»، الشّعرية Poetique، عدد 27، 1976.)

يظهر التّناصّ intertextualite إذن كمفهوم شديد الاتّساع: فليس الإيحاء allusion، المحاكاة السّاخرة parodie، المعارضة pastiche وحدها تعود إلى التّناصّ، بل أيضا كلّ شكل من أشكال التذكّر reminiscence، إعادة الكتابة recriture، وكذلك أشكال التّبادل التي يمكن أن تقوم بين نصّ ومجموع اللّغة المعاصرة له. إذا ما كان الأدب في أساسه تناصّيّا، فليس فقط لأنّ كلّ كتابة تراعي مجموع النّصوص المكتوبة، بل أيضا لأنّه يقع في معترك مجموع الخطابات التي تحيط به.

III ـ نظام علاقات (جيرار جينيت *Gerard Genette*)

إنّه من منظور مختلف يقوم جينيت Genette بدوره في الطّروس، بتعريف التّناصّ. بالنّسبة لمؤلّف «مدخل إلى جامع النّصّ»، ليس التّناصّ عنصرا مركزيّا لكنّه واحدة من بين علاقات أخرى؛ يندرج في قلب شبكة تحدّد الأدب في خصوصيّته. بالنّسبة لجيرار جينيت، في الواقع، ما يؤسّس الأدبيّة (المحدّدة من طرف رومان جاكبسون Roman Jakobson بـ ((ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيّا))، إنّه ((مجموع الفئات العامّة أو المتعالية – أنماط خطاب، صيغ تلفّظ، أنواع أدبيّة، الخ.– التي ينتمي إليها كلّ نصّ متفرّد)) (الطّروس Palimpsestes، لوسوي Le Seuil، 1982). هذه الدّراسة للفئات المتعالية التي يحيل عليها كلّ نصّ تحدّد أيضا، بالنسبة لجينيت Genette، موضوع الشّعريّة، كما يذكّر في الأسطر الأولى من «الطّروس Palimpsestes»، ليس هو ((النّصّ، منظورا إليه في تفرّده [...]، بل هو «التّعاليات النّصّيّة transtextualite»))، أي ((كلّ ما يضع [نصّا] في علاقة، صريحة أو خفية بنصوص أخرى)).

إنّه أخيرا عن طريق مصطلح «التّعاليات النّصّيّة transtextualite» هذا قام جينيت Genette، في مستهلّ الطّروس Palimpsestes، بتسمية هذا التّعالي النّصّي، وهو فئة مجرّدة تحيل على كلّ ما يتجاوز نصّا معطى وتجعله ينفتح على مجموع الأدب. يتضمّن التّعالي النّصّي خمسة أنماط من العلاقات؛ الأكثر تجريدا هو «الجامعيّة النّصّيّة architextualite»، المحدّدة بالعلاقة التي يقيمها نصّ بالفئة العامّة التي ينتمي إليها. يحيل الموازيات النّصّيّة paratextualite لكلّ علاقة يقيمها النّصّ مع محيطه (المقدّمات، التّنبيهات، الإيحاءات...)؛ سيدرسها جينيت في عتبات Seuils (لوسوي Le Seuil، 1985). الميتانصّيّة هي علاقة التّعليق التي ((توحّد بين نصّ وآخر يتحدّث عنه، دون أن يذكره بالضّرورة (يستدعيه)، يمكن إلى حدّما القول، بدون أن يسمّيه [...]. إنّها بامتياز، العلاقة النقدية)) (الطّروس Palimpsestes، مذكور سابقا). إنّ التّناصّ

كما عرّفه جيرار جينيت، الذي، منذ الصفحة الثانية من «الطّروس Palimpsestes» يوضّح اختلافه مع كريستيفا Kristeva، بالصّفة الآتية:

> **أحدّد [التّناصّ]، من ناحيتي، بصفة دون شكّ حصريّة، بعلاقة حضور مشترك بين نصّين أو أكثر، أي، عن طريق الاستحضار وفي الأغلب، بالحضور الفعلي لنصّ ضمن نصّ آخر. بالشّكل الأكثر وضوحا والأكثر حرفيّة، إنّها الممارسة التّقليديّة المعروفة بالاستشهاد (بعلامات التّنصيص، بإحالة دقيقة للمرجع أو دونها)؛ بالشّكل الأقلّ وضوحا والأقلّ تقعيدا، إنّه السّرقة عند لوتريمان Lautreamont مثلا، وهي استعارة غير مصرّح بها، لكنّها حرفيّة؛ بالشّكل الأقلّ وضوحا والأقلّ حرفيّة، إنّه الاستيحاء، أي في ملفوظ حيث تفترض النّباهة الكاملة استقبال علاقة بينه وبين ملفوظ آخر يحيل إليه بالضّرورة هذه الإماءة أو تلك، وقد تكون غير مدركة.**
>
> **الطّروس *Palimpsestes*، مذكور سابقا.**

التّناصّ إذن ما هو سوى علاقة نصيّة-متعالية من بين علاقات أخرى؛ بالإضافة إلى ذلك هو موضوع مقاربة حصريّة: لاتتدرج فيه الأشكال الضّمنية لإعادة الكتابة recriture، ولا ذكريات مبهمة vague reminiscences، ولا علاقات الإشتقاق derivation التي يمكن أن تحدث بين نصّين. هذه الأخيرة

تتعلّق بالنّمط الخامس من التعاليات النّصيّة transtextualite التي يميّزها جينيت Genette: التّعلّق النّصّي hypertextualite، الّذي تكفّلت الطّروس Palimpsestes بدراسته. يحدّد كلّ علاقة تجمع بين نصّ «ب» (النّصّ اللاّحق hypertexte) ونصّ «أ» (النّصّ السّابق hypotexte) الذي اشتقّ منه؛ يحيل إلى علاقة تضايف وليس علاقة تضمّن. يقترح جينيت Genette تصنيفا لمختلف ظواهر التّعلّق النّصّي hypertextualite واضعا مقياسين، طبيعة العلاقة (محاكاة imitation أو تحويل transformation للنّص السّابق hypotexte) وصفته (تلاعبيّة ludique، ساخرة satirique، جدّية serieux).

هذا التّميط للعلاقات النصّية-المتعالية أوصل إذن إلى تقسيم ما سمّي بصفة عامّة تناصّا إلى فئتين متمايزتين: المعارضة الساخرة parodie، المعارضة pastiche، ونكتفي بالإشارة إلى هاتين الممارستين المقعّدتين، اللّتين تعودان للتّعلّق النّصّي، و بالتّالي هما منفصلتان عن الاستشهاد والسّرقة والإيحاء التي هي علاقات تناصّية خالصة.

على أيّ حال، يؤكّد جينيت Genette نفسه بأنّ هذه الفئات ليست جامدة. تتّصف، على العكس من ذلك، بمرونتها: هكذا، يتضمّن الميتانصّ تقريبا على الدّوام استشهادات (ميتانصّية وتناصية متداخلاتان إذن)، فيلتجأ في المعارضة السّاخرة دائما إلى تركيب الاستشهادات (يكون بذلك التّعالق النصّيّ والتّناص مترابطان جدّاً).

إذن ليس «المناصّ intertexte» هو الذي يعني جينيت Genette، لكن العلاقة التي تقوم بين النّصّ و مناصّه، أو، باستعمال مصطلحات الطّروس Palimpsestes، النّصّ اللاّحق وسابقه. لكنّ احتراس النّقد اتّجاه المسك بالموضوع التّناصّي يتأتّى دون شكّ من مراعاة الكتابة كإنتاجيّة أقلّ منه مراعاة لاستعصائها على أيّة خطوة تأويليّة؛ فالسعي إلى توضيح مقطع، يصنع، خفية، في أعماق الكتابة نصّا معطى، يقوم دائما، في الواقع، على

تأويل ليس فقط المناصّ المكتشف، بل أيضا الكتابة التي اكتنزته، بفعل أنّه موضوع غامض للقراءة وللّذّة. يستحضر أيضا جينيت Genette بتبصّر، في الطروس Palimpsestes، نصوصا حيث علاقة الاشتقاق لايشكّ فيها: فالأمر لا يتعلّق بالكشف عن نصّ سابق hypotexte خفيّ ودلالته بل لبيان طبيعة هذه العلاقة وتحليلها من وجهة نظر تداوليّة.

إنّ الصّعوبات التي تظهر لمّا نحاول تحديد التّناصّ intertextualite تكمن إذن في حدود إشكاليّة للمفهوم: تمّ تحديده بصفة شاملة من طرف كريستيفا، وبالعكس قام جينيت بذلك بصفة حصرية. إضافة إلى ذلك، هناك تردّد دائم بين مقاربة للتّناصّ تؤكّد على الفعاليّة والصّيرورة اللّتين تميّزانه، إلى حدّ تفكيك الموضوع «المناصّ»، الذي تقوم ببعثرته الإنتاجية؛ أو الإمساك بالمناصّ في موضوعيّته؛ يقع الضّغط بين مناصّ بيّن، متعيّن بوضوح ويكون حينئذ قابلا للعزل، وحدس بمناصّ ضمنيّ، من الصّعب اكتشافه وحيث تطرح الموضوعيّة فعلا مسألة حدود التّناصّ. غير أنّ غموض المفهوم أكبر أيضا لمّا لا نعتبره عنصرا أنتجته الكتابة ولكن كفعل قراءة. إنّ ما أصبح محلّ تساؤل، لم يعد التّعرّف على التّناصّ، لكن الطّريقة التي يمكن أو يجب أن يقرأ على أساسها: لأنّه حينئذ تصبح القراءة هي التي تحدّد التّناصّ.

IV. إرهاب المرجعيّة *Le terrorisme de la reference* (ميخائيل ريفاتير)

في التّأكيد على أنّ التّناصّ يحدث قبل كلّ شيء بفعل القراءة، يبدو وكأنّ القارئ منح رخصة للعبور غير المشروط: لا يعود إليه فقط أمر اكتشاف المناصّ والتّعرف عليه، بل تصبح كفاءته وذاكرته هما المقياسان الوحيدان اللّتان تسمحان بتأكيد حضوره. يكون عند ذاك تناصّيّا كلّ أثر

أدركه كما هو، سواء تعلّق الأمر باستشهاد ظاهر، أو ذكريات مبهمة. ليس من الضّروري البرهنة على موضوعيّة هذا التّقاطع الذي أدركه. فالمناصّ غير محدّد لا بقراءات الكاتب ولا بالتسلسل التاريخي: ليس هناك ما يمنعني أن أعتبر كظاهرة تناصّيّة قرائتي لـ«ندم regrets» لبالي Ballay على ضوء الشعر الغنائي الرومنسي؛ نفس الشيء، يمكن للسّرياليّة أن تظهر، في ناحية من النواحي، كمناصّ لأغاني مالدورور Chants de Maldoror للوترىامون Lautreament وبروست Proust الذي انطلاقا منه ومن خلاله تقرأ ذكريات ما وراء القبر Memoires d`outre-tombe لشاطوبريان Chateaubriant. لأنّ الأعمال تمارس سلطة حقيقيّة على تلك التي سبقتها وتشكّل التّلقّي الذي سوف يكون لها عند الأجيال المقبلة (انظر الملحق، ص.). إنّه أحيانا من الصعب، بعد ديشامب Duchamp، النّظر إلى الجوكاندا Joconde لفنشي Vinci دون أن تضفى عليها صورة شنبه المثير.

لكن تحديد التّناصّ بالقراءة يمكنه أيضا، في مقابل ذلك، أن يحوّل هذه الأخيرة إلى مسار شديد التّقييد، حيث المناصّ يمارس شكلا من أشكال الإرهاب: لم يبق أبدا، في الحقيقة، ما أستطيع تلقّيه، بكلّ حرّية، لكن ما يجب عليّ اكتشافه. إنّه من هذا المنظور عرّف ميخائيل ريفاتير Michael Riffaterre التّناصّ:

> **التّناصّ هو التّلقّي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى، التي سبقته أو تلته. هذه الأعمال الأخرى تشكّل مناصّ الأوّل.**

«أثر المناصّ *La Trace de l`intertexte*»، الفكر *La Pensee*، عدد 215، اكتوبر 1980.

واعيا بالنسبيّة التي لا يمكن إلاّ أن يوصل إليها مثل هذا التّعريف، يعارض ريفاتير Riffaterre التناصّ الاحتمالي aleatoire والتّناصّ الإجباري obligatoire، الذي ((لا يمكن للقارئ ألاّ يدركه، لأنّ التّناص يترك في النّصّ أثرا يتعذّر امّحاؤه، ثابتة شكلية تلعب دور داع للقراءة، وتحكم فكّ رموز الرّسالة في ما هو أدبيّ)) (نفس المرجع).

يظهر التّناصّ إذن كضرورة، وإن لم يدرك، فإنّ طبيعة النّصّ نفسه هي التي غيّبته. إذ أنّ التّناص، كما يعترف بذلك ريفاتير بسهولة، تطوّر تاريخيّا : الذّاكرة، معارف القارئ تتعدّل مع الزّمن مدوّنة المرجعيّات المشتركة لجيل لن تكون هي نفسها بمرور بعض العشريات من الأعوام بعد ذلك. يحصل كلّ شيء إذن وكأنّ النّصوص محكوم عليها أن تصبح مبهمة، أو على الأقلّ تفقد من دلالتها منذ أن يصبح تناصّها كثيفا.

يمثّل التّناص حينئذ وسيلة للاختيار تفصل بين القراء العارفين، الذي تكون لديهم قابليّة التّعرّف على المناصّ، والقرّاء «العاديّين» الذين لعلّهم لا يدركون حتّى الصّلابة التي يوفّرها حضور أثر تناصّي. فالتّناصّ هو فعلا، وفق هذا المنظور، متعلّق كلّيا بالقراءة: إذا ما كان غير مدرك، يصبح حبرا على ورق رغم أنّ تلقّيه قد اعتبر ضرورة.

تحديد التّناصّ هكذا بالقراءة التي نقوم بها يمثّل يؤدّي إلى مزلق ثان: إنّها ذاتيّة المقاربات المنجزة. المناصّ قد لا يتعرّف عليه لأنّ القارئ لم يعرف كيف يكتشفه أو لن يتمكّن أبدا من التّعرّف عليه؛ لكن يمكنه أيضا، وبالعكس، يكون مكثّفا، لأنّ ذاكرة القارئ العارف، المثقّف جدّا، قد يبالغ في الاستعانة بها؛ فيتّجه إلى إسقاط مرجعيّاته الخاصّة على النّصّ فيعتبر كظاهرة تناصّ إجباريّة ما لعلّه يكون تذكّرا احتماليّا جدّا.

يقدّم ريفاتير Riffaterre مثالا في إحدى مقالاته («التّعلّق المعنويّ التّناصّي La syllepse intertextuelle»، الشعريّة Poetique، عدد 40، نوفمبر

1979) يسمح ببيان هذا الغموض، لكنّه أيضا يكشف عن نباهة تحليلات هذا النّاقد. يعلّق ريفاتير على مقطع من «قيثارة» لجيل لافورغ؛ بيارو، عاشق القمر، في حالته هذه رئيسة دير بور-روايال، ترغب في أن يقوم فيليب دوشامباني (رسام ذو توجّه جانسيني) برسم صورة لها:

Oh ! qu`un Philippe de Champaigne
Mais ne Pierrot, vienne et te peigne!
Un rien, une miniature
De la largeur d`une tonsure

Laforgue, L`imitation de Notre Dame la Lune, 1886.

يتساءل ريفاتير Riffaterre عن اختيار لفظة «إكليل الرّأس tonsure»، يشرحها بتعلّق معنى الفعل المضارع الدال على التمنّي «أن يمشّط» (صيغة الفعلين «صوّر peindre» و «مشّط peigner») استنادا على مرجعيّة دير بور-روايال؛ يضيف بأن ((مقارنة (عرض إكليل الرّأس) تبدو وكأنّها تبرّر بالضّرورة التّضيد الهزليّ لصويرة miniature ولإكليل الرّأس tonsure، هي سخرية لكنها مفيدة، مادامت تكنّي الأولى على أنوثة مرغوب فيها وتستعير الثّانية حضر الرّغبة)). لكن لن نتوقّف عندها هنا: حسب ريفاتير Riffaterre، التّبرير الحقيقيّ لهذه العبارات ينتج عن تحديد تناصّيّ مفرط (أي عن مضاعفة للرّوابط التي تنسج ما بين الكلمات). من أجل الفهم الكامل سبب وجود «المشط» والقافية «tonsure/miniature»، لابدّ من اللّجوء إلى المناصّ، الّذي هو قبل كلّ شيء، حسبه، ((ما تفرضه الكفاءة اللغويّة للفرنسي المتوسّط على القراءة)): في مقطع للافنتين La Fontaine، «الحيوانات المصابة بالطّاعون»، حيث كلمة «tonsure»، بالذّات، مستعملة كوحدة قياس، بمعنى تهكّميّ:

... J`ai la souvenance
Qu`en un pre de Moine passant,
La faim, l`occasion, l`herbe tendre, et je pense
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pre la largeur de ma langue.

La Fontaine, «Les animaux malades de la peste», Fables, 1678.

بالنّسبة لريفاتير، ((من باب المستحيل على القارئ أن يرفض العلاقة مع لافونتين La Fontaine)). يصبح الأمر، في الواقع، مقنعا لمّا يحضر النّصّان، وبدون شكّ يثري ذلك دلالة المقطع حيث ((جميع الكلمات، مهما كانت وظيفتها الفرديّة، تسهم في نفس التّدليل، أي المزاح)). لكن هل أنّ تلقّيها ضرورة؟ أو، من أجل طرح السّؤال بصفة أخرى، أليس المناصّ هنا فقط أثر (بالصّدفة) متأتّ من القراءة وليس ناتجا عن الكتابة؟ لأنّه نكون عرضة للمجازفة، إذا ما لجأنا هكذا، إلى أن نصنع من المناصّ نوعا من التّميمة، شيء ليس فقط مستقلاّ ومعزولا، لكن أيضا مبجّلا، يهدّد بحجب مسار التّناص أو يتسبّب في خلخلة الفعاليّة المنبثقة عن القراءة وحدها.

V- ذاتيّة التّناصّ ولذّته (بارث)

قد يعني تحديد التّناص من خلال فعل القراءة المطالبة بالذّاتيّة والاضطلاع بها؛ فالمقاربات التي وقعت بين النّصوص لا ينظر إليها في هذه الحالة كعبور اضطراريّ للقراءة ولا حتّى أرجعت لظاهرة الكتابة. إنّه من هذا المنظورأشار رولان بارث Roland Barthes، في لذّة النّصّ، إلى التّشعّبات التي تحدثها ذاكرة نبّهتها كلمة ما، انطباع ما، موضوعة ما، انطلاقا من نصّ معطى:

لنقرأ نصًّا وضعه ستاندال Stendhal (لكنّه ليس له)، أجد فيه بروست Proust من خلال تفصيل متناهي في الصّغر. أسقف لسكار Lescars وهو يعيّن ابنة أخت نائبه عن طريق سلسلة من عبارات الثّناء (ابنة أختي الصّغيرة، صديقتي الصّغيرة، سمرائي الرّائعة، أوه يا شهوتي الصّغيرة!) جعلتني أستعيد في نفسي ما قالته مراسلتا الفندق الكبير ببعلبك، ماري جينيست وسيليست ألبيريت، للرّاوي (أوه! أيّها الشّيطان الصّغير ذو الشّعر الأملس، أيّها الماكر حقّا! أيّها الشّباب! أيّها النّاعم الملمس!).

رولان بارث ***Roland Barthes***، لذّة النّصّ ***Le Plaisir du texte***، لوسوي ***Le Seuil***، 1973.

إنّ شبكة المرجعيّات التي عولج من خلالها النّص لا تدّعي بأنّها تفرض نفسها فرضا بل تتبدّى في ذاتيّتها؛ هكذا يعترف بارث Barthes بأن عمل بروست Proust هو بالنّسبة له النّصّ المرجعيّ، نوع من المعالجة، من خلالها، بمعزل عن كلّ تسلسل تاريخيّ، يقرأ النّصوص الأخرى، وكأنّها حاضرة دائما في ذاكرته. يحدّد بارث حينئذ المناصّ، عن عمد تحديدا فضفاضا، باعتباره ((تذكّر دائريّ)) أو ((استحالة العيش خارج غير المتناهي)) (نفس المرجع).

المناصّ غير الممحي متغيّر حسب القرّاء، العصور، أشكال القراءة... هكذا، في النّصّ الآتي، الاستشهاد لموليير لا يفرض نفسه بوضوح:

Telegramme sacre – 20 mots.- Vite a mon aide...
(Sonnet – c`est un sonnet -) o Muse d`Archimede!
La preuve d`un sonnet est par l`addition:

Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procede,
En posant 3 et 3 ! – Tenons Pegase raide:
«O lyre ! O...» – Sonnet – Attention !

Tristian Corbiere, Les Amours jaune, 1873.

إنّ القـارئ الـذي تـستدعي ذاكرتـه بـسرعة الثّقافـة الكلاسـيكيّة سيتعرّف بدون شكّ في «Sonnet – c`est une sonnet» على عبارة من كاره البـشر Misanthrope لموليير Moliere مـستخرجة مـن المـشهد الكـبير في الفصل I حيث فيه يعرض أورونت Oronte على ألسست Alceste مواهبه الـشّعريّة منشدا سـونيتة: ((أتيـت، ليبـدأ مـا بيننـا هـذا العقـد الجميـل،/ أعـرض عليـك سـونيتة أنـشأتها منـذ وقـت قـصير،/ ولأعـرف إن كـان مـن الأحـسن أن أعرضـها علـى الجمهـور))؛ أورونـت يقطـع بـدون توقّـف كلامـه المشكّل من تعليقات:

Sonnet... C`est un sonnet. L`espoir... C`est une dame
Qui de quelque esperance avait flatte ma flamme.
L`espoire... Ce ne sont point de ces grands vers pompeux,
Mais de petits vers doux, tendres et langoureux.

Moliere, Le Misanthrope, acte I, scene 2.

كوربيار Corbiere، في قصيدته «سونيتة – مع الطّريقة التي استعملها بها»، يستعيد إذن هازئا هـذه العـودة الانعكاسيّة للنّصّ علـى ذاتـه. الكتابـة المحاكيـة بالـسّخرية لكـاروبيير Corbiere الـتي تقلّـص الثّيمـات الـشّعريّة

التّقليديّـة وتـستخدم الـضّرورة الـشّكليّة إذن بالـذّات لتحويـل المراجـع الكلاسيكية (بخصوص هذه النقطة، انظر الجزء الثالث في هذا الكتاب، القسم الثّاني). في المقابل، من لا يتذكّر كاره البشر، «سونيتة، هي سونيتة» تندرج في استمرارية «طريقة الاستعمال» التي تحقّقها بروح مرحة سونيتة حالات العشق الأصفر.

إنّ الاستشهاد حتّى وإن كان غير مدرك، لا يقف حائلا دون قراءة النّصّ. من المؤكّد، أنّ هذه القراءة تكون مختلفة إذا ما كان تمّ اكتشاف الاستشهاد، التّعرّف عليه، تأويله، أو لم يتمّ ذلك كلّه. غير أنّ الاستشهاد لا يحول دون ولوج النّص، وتلقّيه غير ضروريّ.

يبدو تلقّي التّناصّ إذن احتماليّا بالضّرورة. جعله ضروريّا، يشيّد لقراءة عالمة ذات نموذج ومعيار ممّا يعرّض التّناصّ لأن يتخلّى تماما على أن يكون ثراء محتملا للقراءة، بل يجعل منه إلزاما قد يعرّض الولوج للنّصّ للخطر. يجدر بالأحرى النّظر إلى قراء جيّدة أو سيّئة على أنّهما درجتان في القراءة (وليستا قراءتين من طبيعة مختلفة) عوض الاعتماد على التمييزات الناتجة عن الاكتشاف والتّعرّف المحتملان على التّناصّ.

في محاولتنا تحديد التّناصّ، نستنتج إذن أنّ هناك تنازعا مستمرّا بين، تحديد التّناصّ كصيرورة و/أو موضوع، من ناحية، ومن ناحية أخرى، مقاربة التّناص باعتباره ظاهرة كتابة و/أو أثرا ناتجا عن القراءة. هدفنا، في هذا الكتاب، لن يكون حلّ هذا التنازع المضاعف ولا اقتراح قراءة وثوقيّة للتطبيقات التّناصّية. إنّ الأمر يتعلّق، مقابل ذلك، ببيان إمكانياته المتعدّدة والثّريّة وشرح كيف أنّ تكوّن المفهوم نفسه ونظرية النّصّ التي نتج عنها يسمحان بمراعاة المقاربات المختلفة التي كان موضوعا لها.

القسم الثاني

الأصول، التّاريخ والنّظريّات

إنّ رسم مسار التّطوّر التّاريخيّ للتّناصّ، يعني الكشف عن مفاهيم النّصّ وأشكال القراءات النّقديّة التي قام ضدّها. لأنّه إذا ما كان التّناصّ يشمل ممارسات على قدر ما هي قديمة تمثّل مكوّنا من مكوّنات الأدب، يدّعي أنّه يقيم قطيعة مع الفكر الأدبيّ الموروث وعن تقاليده. إنّ ميلاد مفهوم التّناصّ المقترح من طرف جوليا كريستيفا Julia Kristeva في نهاية السّتّينيّات كان بمعنى من المعاني مهيّأ له عن طريق النّظريّات الشّعريّة للشّكلانيّين الرّوس الذين أسهموا في إعادة التّركيز على النّصّ الأدبي في ذاته.

I . الشّكلانيّون الرّوس واستقلاليّة النّصّ الأدبيّ

في بداية القرن طالب فريق من المنظّرين الرّوس المنضوين في ((جمعية لدراسة اللغة الشعريّة)) (أوبوياز Opaiaz) بمراعاة خصوصيّة النّصّ الأدبيّ، فرفض شرحه عن طريق تقديم أسباب (تاريخية، اجتماعيّة، نفسيّة...) غريبة عنه. تتمثّل المسلّمة المنطلق منها في مثل هذه النظرية في

الأدب (المسمّاة من طرف خصومهم «شكلانيّة») في أنّ ((موضوع علم الأدب يجب أن يكون دراسة المميّزات الخاصّة للموضوعات الأدبيّة التي تميّزها عن كلّ مادّة أخرى، وهذا لا يتعارض مع كون أنّ هذه المادّة بملامحها الثّانويّة يمكنها أن تكون ذريعة وتمنح حقًّا لتناولها في العلوم الأخرى باعتبارها موضوعا مساعدا)) (ب إيخنباوم B.Eikhenbaum، ((نظريّة المنهج «الشّكليّ»))، *نظريّة الأدب*، مجموع نصوص الشّكلانيين الروس، قدّمها وترجمها تزفيتان طودوروف Tzvetan Todorov، لوسوي Le Seuil، 1965). إنّها *الأدبيّة* التي هي موضوع هذه النّظريّة. بناء على ذلك،لا يمكن لتاريخ الأدب أن يفسّر عن طريق الأسباب الخارج-أدبيّة ما يستدعي تجديد الأعمال الأدبيّة، التّخلّي عن بعض الأنواع أو ميلاد أشكال جديدة. إنّه بالعكس تكون حركيّة العلاقات التي تقوم بين الأعمال هي المحرّك لتطوّر النّصوص.

إذا كان العمل الفنّي يجب ألاّ يردّ إلى عناصر خارجة عن فاعليته الخاصة، حضوره في مجموع أو نسق أعمال على جانب كبير من الأهمّية. إنّ الفعاليّة الدّاخليّة للأشكال تسمح في الحقيقة بمراعاة تطوّر الأدب:

> **العمل الفنّي منظور إليه في علاقته بالأعمال الفنّيّة الأخرى وبمساعدة تداخلاته معها [...] ليس فقط المعارضة،لكنّ كلّ عمل فنّيّ أبدع بموازاة نموذج ما أو معارضة له. لا يظهر الشّكل الجديد ليعبّر عن مضمون جديد، لكن ليأخذ مكان الشّكل القديم الذي فقد طابعه الجماليّ.**
>
> **شكلوفسكي *Chklovski*، ذكره إخمباوم *Eikhenbaum*، مذكور سابقا.**

هكذا، تلعب الرّوابط بين النّصوص -المحاكاة، الموقف من نموذج- دورا أساسيّا وتحلّ محلّ التّفسيرات النّفسيّة للتّأثّر مثلما هو الحال في ممارسة الإعارة، التي تعزى دائما للكاتب.

فإذا كان الوقت لم يحن بعد لطرح مسألة التّناصّ، فإنّ المكانة التي أعطيت للمعارضة السّاخرة في كتابات الشّكلانيّين الرّوس لا تستبعد تصوّره المسبق. صحيح أنّه بالمعنى الشديد الاتّساع، المعارضة السّاخرة تظهر وكأنّها البديل الغائب للمحاكاة ولتحوّل الأعمال. تعرّي المعارضة الساخرة في الحقيقة الطرق الميكانيكيّة لنوع أصبح مقعّدا: هذه الطّرق تنتهي بأن تفقد دلالتها الحيّة وتعوّض بأخرى. إنّ لأمر دالّ أن يقارن هذا التجديد للأشكال باستشهاد:

> **من أجل مقاومة أن تصبح الطّريقة ميكانيكيّة، يتمّ تجديدها بفضل وظيفة جديدة أو معنى جديد. يماثل تجديد الطّريقة استعمال الاستشهاد بكاتب قديم في سياق جديد وبدلالة جديدة.**
>
> **ب. طوماشوفسكي *B.Tomachevski*، «موضوعاتيّة»، نظرية الأدب، مذكور سابقا.**

انبثاق الأنواع الأدبيّة ثمّ اختفاؤها ينتج إذن فقط عن استعادة لأشكال قديمة، معدّلة، يتمّ تفعيلها من جديد عن طريق استتباتها في سياق جديد: يتمّ التّموقع في صيرورة تكون أساسا داخل الأدب. فالعمل الذي يمثّل أحسن تمثيل، حسب الشّكلانيّين الرّوس، هذه الصّيرورة هو تريسترام صاندي Tristram Shandy لشتيرن Sterne. هذه الرواية، في الحقيقة، تجعل

مـن المعارضـة الـسّاخرة للطّـرق الرّوائيّـة نظامـا، مقدّمـة المنطـق الـسّردي الخطّي المؤسّس على التسلسل العقلانيّ للأسباب والنتائج بصفة معكوسـة، مضاعفة من الاستطرادات ومغالية في الرّسم الساخر لخيالات المخطوطة التي تمّ العثور عليها باعتبار ذلك حلاً للعقدة الرّوائيّة التّقليديّة. توصل المعارضة السّاخرة إذن إلى الكشف عن الطّرق الشّكلية؛ تظهر هكذا بصفة واضحة في وعي القارئ الذي بإمكانه أن يدرك عتاقتها والحاجة الملحّة لتجديدها.

هذا المنظور لـ((الشّكلانيّين الرّوس)) والذي سوف نضطر للاكتفاء به في إطار هذا الكتاب، يعلن إذن عن بعض العناصر الأساسيّة لنظريّة التّناصّ: انغلاق النّصّ واستبعاد الأسباب الخارجيّة لصالح الروابط التي تقوم بين الأعمال نفسها و لمفهوم الطّريقة أيضا. يفترض مفهوم التّناصّ بالإضافة إلى ذلك النّظر بعين الاعتبار لاشتغال النّصّ وللفعاليّة التي تتجه بدون الرجوع إلى الكاتب. و، دائما إذا ما تمسّكنا بالصّرامة البيانيّة للتّحديدات الأولى، نجدها تستبعد بالذّات أن تتمّ الإحالة إلى مقاصد الكاتب وكذلك التّأثيرات التي خضع لها.

II - باختين والحواريّة

يرتبط مفهوم الحواريّة، الذي يلعب دورا مركزيّا في تكوّن التّناصّ، ارتباطا وثيقا بكتابات الفيلسوف ومنظّر الرّواية، ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (1895–1975). ففي كتابيه الوصفيّين (عمل فرنسوا رابولي Francois Rabelais والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وفي أثناء النهضة ومشاكل شعريّة دستويفسكي Dostoivski، اللّذان ظهرت ترجمتهما من نشر غاليمار Gallimard سنة 1970)، تشكّلت نظريّته في الملفوظ وفي

الحواريّة: إنّ عمل رابولي Rabelais، في الحقيقة، هو شعاريّ، يحمل أدبا «احتفاليّا» ويعدّ دستويفسكي خالق رواية متعدّدة الأصوات. فجّرت تعدّديّة الأصوات والكتابة المعارضة السّاخرة والاحتفاليّة واحديّة اللّغة ووضعت في مركزها الحوار. في هاتين الدراستين، يعتبر باختين بأنّ الرّواية أساسا هي ظاهرة لغويّة. غير أنّ صلاته بالشّكلانيّين الرّوس كانت معقّدة: فإذا كان مدينا إلى حدّ كبير لهذه الحركة التي يقاسمها عددا معيّنا من الطّروحات، كان يسعى إلى تحصيل تركيب بين دراسة الأشكال والرجوع إلى المحتوى الذي بدا له أنّه أساسيّ[1]؛ يعيد بالذّات موقعه في الرّواية التي لا يختزلها في مجرّد قصّة recit.

إنّ نظريّته في الملفوظ، التي هي مركزيّة بالنّسبة لتكوّن مفهوم التّناصّ، توضّح جيّدا هذه الإرادة في التّخلّص من شكلانيّة صارمة. بالنّسبة لباختين Bakhtine، كلّ ملفوظ (سواء كان ينتمي للأدب أم لا) هو متجذّر في سياق اجتماعيّ يسمه بعمق كما أنّه موجّه لأفق اجتماعيّ. أيضا، كلّ ملفوظ، كلّ تعبير هو حامل لكلام غير متجانس يشكّله؛ فـ«التّباين heterologie» (اصطلاح جديد يفسّره طودوروف على أنّه ((اختلاف الأنماط السّرديّة))) المشكّل للكلام يشبه اختلاف الألسن. إنّها واحديّة الملفوظ وتجانسه[2] الذي أصبح محلّ شكّ، فبعد بابل، حلّ التّشظّي اللساني محلّ وحدة اللغة. فكلّ عبارة حاملة لكلام مغاير، يسمها إلى حدّ لم تبق هناك عبارة متلقّاة بريئة من تلفّظ سابق:

---

[1] بخصوص وضعية باختين اتجاه أوبايز، أنظر تزفيتان طودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواريّ، لوسوي، 1981.

[2] إنّه لمن المفيد بدون شكّ شرح ((التّباينيّة)) عن طريق لاتجانس ملفوظات وليس عن طريق تنوّعها: هذه الأخيرة قد تحيل إلى تعدّديّتها (الملفوظات متعدّدة) وليس إلى خرق تجانس كلّ ملفوظ (كلّ ملفوظ مخترق بالمغاير alterite).

موضوع خطاب متحدّث، مهما كان، ليس موضوع خطاب لأوّل مرّة في ملفوظ معطى، والمتحدّث لايمكن أن يكون هو أوّل من يتكلّم به. فالموضوع، إذا صحّ التّعبير، تمّ التّكلّم به، تمّت معارضته، تمّ توضيحه والحكم عليه بصفة مفارقة، إنّه الموضع الذي تتقاطع فيه، تلتقي فيه وتفترق وجهات نظر مختلفة، رؤى للعالم، توجّهات. فالمتحدث ليس هو آدم الكتاب المقدّس في مواجهة موضوعات عذراء، لم تعيّن بعد، فيكون هو أوّل من يسمّيها.

ميخائيل باختين، جماليّات الإبداع اللغويّ، غاليمار، 1984.

فملفوظ ما يتناول إذن دائما من خلال شبكة من ملفوظات أخرى تشكّله. إذا كان عدم تجانس الملفوظ مشبّها باختلاف الألسن، فإنّ تشظّي كلّ ملفوظ يرجع إلى الحوار: في كلّ كلمة توجد بصمات صوت وكلام الآخر، بحيث يمّحي المونولوج أمام الحوار dialogue، كما تمّحي الكلمة الموحّدة أمام كلام متشظّي، غير متجانس، مخترق بكلام الآخرين.

بوصفها مكوّنا لكلّ خطاب مهما كانت صفته، الحواريّة على جانب كبير من الأهمّية. لكن داخل الأدب، يحدث باختين قسمة أخرى: يؤكّد بأنّ الرواية هي أساسا حواريّة بينما الشّعر يكون مونولوجيّا monologique. هذه المقابلة لا تمرّ دون أن تثير مشكلة ما دامت الحواريّة تمّ تقديمها ابتداء على أنّها خاصّية تتعلّق بكل نمط من أنماط الخطاب. لماذا، حينئذ، يمتنع الشعر عن أن يكون كذلك؟ حاول طودوروف أن يشرح هذا التناقض الظّاهر

محوّلا المسألة من زاوية نظر الملفوظ إلى زاوية نظر التّلفّظ: ((إنّ الشّعر فعل تلفّظ، بينما الرواية تمثّله واحدا))، كتب (في ميخائيل باختين، مبدأ الحواريّة، مذكور سابقا))؛ يتكفّل الشّاعر (يصحّ هذا على الأقلّ على الشّعر الغنائيّ) ويضطلع مباشرة بتلفّظه الخاصّ بينما يضع الروائي على مسرح الأحداث اللغة ويضاعف من مآخذ الكلام مثل أنماط الملفوظات.

في الحقيقة، الرواية –وكلّ عمل دستويفسكي بصفة خاصة، بالنسبة لباختين، يشكّل الأمثولة– لها كموضوع خاصّ ((الإنسان المتكلّم وخطابه)). لا تجعل الرواية من اللغة وسيلة موجّهة لنقل رسالة لكنّها تقدّم الكلام في ذاته، الموسوم دائما بالملفوظات والتّلفّظات السّابقة.

أضف إلى ذلك أنّ الرواية لها خاصيّة تشظية كلّ خطاب واحديّ؛ لا يمتنع فقط الكاتب عن الكلام ((باسمه الخاصّ))، لكنّه يجعل مختلف الخطابات تتعامل مع بعضها. إنّ التّلفّظ الرّوائيّ إذن في غاية التّعدّد. تدرج الشّخصيّات، بصفة خاصّة، في نصّ الرّواية أصواتا متعدّدة؛ هذا التّنضيد للأصوات يخدم بصفة جازمة تعدّد اللّغات. فتعدّديّة الأصوات، باعتبارها خاصّية مميّزة لكلّ خطاب روائيّ، هي بصفة خاصّة ملازمة للرواية الهزليّة (يحيل باختين Bakhtine على شتيرن Sterne وجان–بول Jean-Paul): في هذه النّصوص، في الحقيقة، اللغات الأكثر تنوّعا تمّ إدراجها في لعبة مواجهة وهدم لاتتوقّف. حقيقة هذا النمط من الخطابات لا تكمن في تأكيد كلام ذي سلطة، بل، على العكس، في الحوار الذي يقوم بين الأصوات المختلفة.

فالرّواية تجعل هذه الأنماط المختلفة للخطاب تتعايش وتتحاور دون أن تعزلها عن دعاوي الكاتب، دون أن تحدّد بدقّة، أبدا، الحدود التي تفصل بعضها عن بعض. بالإضافة إلى ذلك، فالرّواية يمكنها بالتّأكيد أن تضمّ أنواعا مختلفة غير متجانسة معها، سواء كانت أدبيّة (أشعار، قصص

قصيرة...) أو غير أدبيّة (دراسات للأخلاق، نصوص بلاغية، علمية، دينية...). فالرّواية إذن بصفة أساسيّة هجينة وحواريّة.

يولي باختين Bakhtine أهمّية أكبر إلى نقل اللّغة الاجتماعيّة التي ليست فقط تمثّل خصوصيّة التّعدّديّة الصّوتيّة للرّواية لكنّها أيضا تشهد على تاريخيّتها الخاصّة، على بعدها الاجتماعي والإيديولوجي:

> طوال وجودها التّاريخيّ، خلال صيرورتها اللّغويّة المتعدّدة، امتلأت بهذه اللهجات المحتملة: تتقاطع فيما بينها بطرق متعدّدة، هي لا تنمو حتّى النّهاية وتموت [...]. اللّغة هي تاريخيّا واقعيّة لأنّها تصير إلى تعدّدية لغويّة، تعجّ بكلم مستقبليّ وماض، كلم «الأرسطقراطيّين» المتصنّع، «دخلاء» على اللّسان، عدد لا يحصى من المبادرين بالكلام، الذين يتفاوتون في مدى سعادتهم أو شقائهم، لغات ذات مدى اجتماعي يضيق ويتّسع، بمراعاة دائرة الاستعمال هذه أو تلك. صورة لغة مثل هذه في الرواية، إنّها صورة أفق اجتماعيّ، صورة إيديولوجيم اجتماعي ملتحم بخطابه، بلغته:
>
> جماليّات ونظريّة الرّواية، ((في الخطاب الرّوائيّ))، مذكور سابقا.

يمكن للرّواية إذن أن تدرج في نطاقها «لغات» و«منظورات أدبيّة وإيديولوجيّة متعدّدة الأشكال – أجناس، مهن، جماعات اجتماعيّة (لغة

النبيل، المزارع، البائع، الفلاّح)»، أيضا «لغات موجّهة، معتادة (ثرثرة، هذر الحفلات، حديث الخدم)» (نفس المرجع). لنأخذ كمثال فقرة من ديكنز، يشير باختين نفسه إلى هذا اللاّتجانس المكوّن للسّرد:

> هذا الملتقى وقع حوالي الرابعة أو الخامسة بعد منتصف النّهار، حينئذ كان كلّ حيّ هارلي ستريت، كافانديش سكوار، يعجّ بهدير السيارات وضربات الزّوّار المضاعفة بالمطرقة على أبواب المدخل. حدثت المقابلة هنا لمّا دخل م.مردل إلى منزله، بعد أن قام بمهمّته اليوميّة التي تتمثّل في فرض احترام أكثر فأكثر للإسم البريطاني في جميع مناطق العالم المتحضّر، القادرة على تقدير المؤسسات التجاريّة ذات الصّيت العالميّ والجمع بين رؤوس الأموال الضخمة والخبرة العمليّة. ذلك أنّه لم يكن أحد يعلم بالضّبط بما يشتغل به حقيقة السّيّد ميردل، فيما عدا أنّ عمله ينتج المال؛ بهذه الكلمات كان الجميع يحدّد شغل السيد مردل خلال جميع الحفلات الرّسميّة، وكان التّفسير الحديث لمثل الجمل وثقب الإبرة، يتقبّله مغمض العينين.

شارل ديكنز *Charles Dickens*، دوريس الصّغيرة *La petite Dorris*، ذكره باختين، مذكور سابقا.

إنّ ((الأسلبة الباروديّة التي أجريت على خطب البرلمان والمآدب)) تقوم بإدراج كلام الآخر في الرّواية ((تحت شكل مستتر)) (مذكور سابقا)، دون أن تمحوه في الخطاب الرّوائيّ.

إنّ كتابات باختين Bakhtine حول الحواريّة إذن أساسيّة بالنّسبة لتكوّن مفهوم التّناصّ. فالتّحديد الذي اقترحته جوليا كريستيفا Julia Kristeva هو قبل كلّ شيء مرتبط جدّاً بتعليقها على أعمال باختين Bakhtine التي ساهمت في التّعريف بها في فرنسا. كريستيفا Kristeva، في الحقيقة، أقامت موازاة بين وضعية الكلمة، الحواريّة، عند باختين Bakhtine، ووضعيّة النّصوص: فمثل الكلمة التي تعود على الذات sujet وعلى المرسل إليه destinataire في نفس الوقت وتكون موجّهة نحو الملفوظات السابقة والملفوظات المعاصرة، النّصّ كان دائما في نقطة تقاطع مع النّصوص الأخرى: ((كلّ نصّ ينبني كفسيفساء من الاستشهادات، كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر)) (سميوتيكا Semeiotike، مذكور سابقا). التّناصّ إذن وبالضّبط عند مراعاة الأتجانس المكوّن لكلّ عمل يلغي مفهوم العلاقة الدّاخل-ذاتيّة intersubjectivite: كما أنّ الكلمة لا تعود على الذّات التي تستعملها فقط بل هي موسومة بكلام آخر، نفس الشيء بالنسبة للرواية لا تردّد فقط الكلام الوحيد والواحديّ للكاتب، فالنّص هو مكان انشطار الذّات وتشظّيها:

> **ما يفهمه باختين من (الـ)كلمة/ خطاب [...] هو انقسام الذّات، تنقسم قبل كلّ شيء لأنّها مشكّلة من الغير، لكي تصبح على مرّ الزّمن لها غيرها الخاصّ، وبهذا تكون متعدّدة غير قابلة للمسك، متعدّدة الأصوات. لغة رواية ما**

هـي المجـال الـذي يتجـاوب فيـه تبديـد «الأنـا»
وتعدّد تشكّله.

جوليا كريستيفا *Julia Kristeva*، «شعريّة مخرّبة»
المقدّمة لميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي،
لوسوي، 1970.

إنّ التّناصّ هو علامة التّاريخ والإيديولوجيا: هكذا كتب رولان بارث Roland Barths بأنّ ((مفهوم التّناصّ هو ما أضافه لنظريّة النّصّ من حجم المجتمعيّة: إنّه كلّ اللّغة، السابقة والمعاصرة، التي تقبل على النّصّ ليس فقط عن طريق انتساب قابل للكشف، محاكاة إراديّة، لكنها منبثّة)) (مقال «نصّ ((نظريّة الـ))» مذكور سابقا). إنّ التّناصّ إذن لا يقطع أبدا النّصّ الأدبيّ عن السّياق الاجتماعيّ الذي ينبثق فيه: يجب ألاّ يفهم على أنّه شكل من انكفاء الأدب على نفسه. فالنّصّ الأدبيّ، حسب كريستيفا التي تعيد طرح نظريات باختين حول هذه النّقطة، لا يردّد فقط صدى الكتابات السابقة لكن أيضا الخطابات المتاخمة له. فالتّناصّ، وفق هذا المنظور، لا يفهم على أساس أنّه حسب نموذج عموديّ، نموذج التّقليد والانتساب، لكنه حسب النموذج الأفقيّ للتّبادل مع اللّغة المحيطة.

III ـ المتناصّ *intertexte* والمتخلّل للخطاب *interdiscours*

على كلّ حال، مهما كانت الرّوابط الأساسيّة التي توحّد ما بين الحواريّة والتّناصّ، من المهمّ عدم المطابقة بينهما. فالتّناصّ، عندما يفكّر فيه على منوال الحواريّة، في حدود صيرورة كتابة وانبثاث، يطرح في الحال مسألة حدوده الخاصّة وطبيعة المتناصّ.

إذا اعتبر، في الحقيقة، كلّ شكل من أشكال اللاّتجانس السّرديّ هو علامة للتّناصّ، هذا الأخير لا يتحدّد بالتمكّن من جديد من نصّ، إلاّ إذا تمّت مراعاة مفهوم النّصّ نفسه بمعنى شديد الاتّساع. غير أنّ مقاربة مثل هذه معرّضة لأن تفكّك المفهوم وأن تحرمه من كل إفادة للتّحليل الأدبي. أيضا لنميّز بين المتناصّ intertexte وتفاعل الخطاب interdiscours، هذا الجزء من الآخر الحاضر في كلّ خطاب، هذا العمق السّرديّ الذي يتملّص منه كلّ تلفّظ[1].

نحتفظ إذن باختلاف واضح بين الإحالة إلى نصّ والانبثاث من خلال الخطاب. إذا كان الوعي باللاّ تجانسيّة المشكّلة لكلّ كلام هي ضروريّة لتكوّن مفهوم التّناصّ، مع ذلك فإنّ هذا الأخير ليس مرادفا لها. إلى جانب ذلك علينا ألاّ نعتبر كلّ لغة موسومة إيديولوجيّا صادرة عن تناصّ، ولا كلّ تصوير هزليّ لسنن خطابيّ خاصّ، ولا كلّ تعبير هجائيّ كذلك. هكذا، فإنّ الخطاب المتفاصح المسنّن بدرجة كبيرة من الفخامة الذي يتمسّك به، في *رحلة في آخر الليل Voyage au bout de la nuit*، «الأستاذ المبرّز بيسطومبيس Bestombes» لا يشكّل معارضة تناصّيّة لكنّه تصوير هزليّ لنمط من الخطابات الذي تدرجه الكتابة في الرّواية لكي يظهر حذلقة عالم باعتبارها غرورا علميّا في سياق الحرب:

فودسكين، زد على ذلك، هذا الملاحظ المتواضع،
لكن كم هو لبيب، قام باستخلاص مثالب
أخلاقيّة عند جنود الأمبراطوريّة، منذ 1802،

---

[1] بخصوص مفاهيم تفاعل الخطابات interdiscours والتّفاعليّة الخطابيّة interdiscursivite، أنظر دومينيك منقينو Dominique Maingueneau، تحليل الخطاب L`Analyse du discours، هاشيت Hachette، 1991.

نعثـر علــى ملاحظــات مثــل هــذه ـ في مــذكّرة أصـبحت الآن قديمـة، مـع ذلـك فقـد أهملـها جورا طلبتنا الحاليّين، حيث سجّل، أقول هذا، بكثير مـن التّبـصّر والدّقّـة حـالات يقـال عنـها أزمـات «اعتراف» قد تحدث، إشارة ممتازة، مـن بين مجموع الإشارات، عند مـن هـو ـ في مرحلـة نقاهـة أخلاقيّـة... شخـصيّتنا العظيمـة دوبـري Dupre، بعـد حـوالي قـرن، عـرف كيـف يهيّـئ، بخـصوص نفـس الظّاهرة، مـصنّفا عـرف شـهرة منذئذ حيث توجد هذه الأزمـة تحـت عنـوان أزمـة «ضـميمة الـذّكريات»، أزمـة يجـب، حـسب نفس المؤلّف، أن تسبق بقليل، لمّا يوجّه العـلاج بعنايــة، التّــدهور الـشّامل للمثــل المـضطربة والتّحرير النّهائيّ لحقل الضّمير، ظاهرة تالية عامّة ـ في مجرى الشّفاء النّفسيّ.

سيلين *Celine*، رحلة ـ في نهاية الليل *Voyage au bout de la nuit*، غاليمار *Gallimard*، 1932.

النّبرة المفخّمة، فخامة العبارات، المرسلة بدون انقطاع عن طريق النّعوت، المراجع المستقصاة هـي ـ في النهايـة الـدّواء الوحيـد الـذي يمكـن للأستاذ أن يعالج به خوف باردامو .Bardamou. انتهى الهجاء بمضاعفة سخرية الكاريكاتير: بستومبس Bestombes، مؤكّدا على انغلاق خطابه الخاصّ، يتوجّه إلى باردامو Bardamou بعبارات متمدّنة بصفة خاصّة لا تخلو من هزء، مع أنّها منطوقة على مسرح الحرب العنيف والهمجيّ:

هل يعنيك، يا باردامو Bardamou، مادمنا قد بلغنا هذه الخاتمة المرضية، أن تعرف بأنّي غدا بالذّات سوف أقدّم لجمعيّة علم النفس العسكريّ مذكّرة حول الصّفات الأساسيّة للذّهن البشريّ؟ هذه المذكّرة ذات مستوى عال، فيما أعتقد.

نفس المرجع

هل يعنيك، يا باردامو Bardamou، مادمنا قد بلغنا هذه الخاتمة المرضية، أن تعرف بأنّي غدا بالذّات سوف أقدّم لجمعيّة علم النفس العسكريّ مذكّرة حول الصّفات الأساسيّة للذّهن البشريّ؟ هذه المذكّرة ذات مستوى عال، فيما أعتقد.

نفس المرجع

لمّا يوسّع المبدأ إلى حدّ قبول مثل هذه الممارسات كظواهر تناصّيّة، تكون المخاطرة كبيرة في أن يصبح غير عمليّ: لأنّه إذا ما كان كلّ شيء تناصّ، بما فيها الآثار الأكثر دقّة للّهجة الاجتماعيّة التي تتجلّى في شكل استشهادات غير قابلة للتحديد ومجهولة الأصل في نصّ ما، الدّراسة الدّقيقة لتناصّ ما تفقد معناها. لابدّ إذن من التّأكيد بأنّه إذا ما كان كلّ شكل من التناصّ يتطلّب لاتجانسا خطابيّا، فإنّ كلّ فقدان للتّجانس الخطابي لا يعني تناصّا.

رغم أنّه، كلّ تناصّ ليس فقط وبالقطع أدبيّا ويكون من المجازفة التّأكيد بأنّ الآثار المتأتّية من الأعمال المعترف بها في تقاليد معطاة هي

وحدها المعدّة تناصّا. لا يمكننا، في الواقع، أن نستبعد من حقل التّناصّ النّصوص الأجنبيّة عن الأدب والتي تندرج فيه تحت شكل استشهادات، تلميحات: قصاصات الجرائد، استشهادات في عوليس Ulysse لجويس Joyce، تندرج في التّناصّ بنفس القدر الذي تندرج فيه الإحالات إلى هومير Homere. نفس الشيء في مذكّرات ما بعد القبر Memoires d`outre-tombe لشاطوبريان Chateaubriand، الإحالات، العديدة جدّا، للأدب القديم والكلاسيكي، يجب أن تعامل على أنّها متناصّات، مثل مستلاّت المراسلة الخاصّة، كرسائل لوسيل Lucile، وهي ذخائر حافظت عليها المذكّرات، استحضرتها بعد موت هذه الأخيرة، أو الوثائق السياسية، مثل مراسلات نابليون Napoleon لكليبير Kleber (شاطوبريان Chateaubriand، مذكرات مابعد القبر Memoires d`outre-tombe، على التوالي، الكتاب 17، القسم6 والكتاب 19، القسم 18).

إذا كان لابدّ من اعتبار كلّ نصّ، مهما كانت طبيعته، ما أن يستحضر من طرف نصّ آخر، ينتمي بحقّ للتّناصّ، فلأنّ المتناصّ أيضا لا يمكنه أن يحدّد اعتمادا على خاصّية ليست منه. فهل بإمكاننا أيضا التّأكيد بأنّ الاستشهادات المتعلّقة ببطاقة menu سرتا Certa في «فلاّح باريس Le Paysan de Paris» لأراقون Aragon أو، في «الحياة طريقة عمل La Vie mode d`emploi» لجورج بيريك Georges Perec، بالمعلّقات والتّدوينات المختلفة («كالمعلّقة الحاملة لعبارة توقّف مؤقّت للمصعد» في القسم XXII، شبكات الكلمات المتقطّعة أو إعلانات الصّيدليّة في القسم LXXVI، أو أيضا الاستشهادات المستمدّة من وصفات المطبخ -«سلاطة دنتوفيل salade d`inteville» في القسم XLVII- ج.بيريك، في «الحياة صيغة عمل»، هاشيت، 1978) لها الحقّ تماما في أن تكون من بين الممارسات الأدبيّة، هذه النّصوص لم تعد على هامش النّصّ الأدبيّ.

IV. نقد نقد المصادر

سرعان ما ظهرت خطورة أن يبدو التّناصّ كمجرّد صيغة لنقد المصادر التّقليديّ. في ثورة اللّغة الشّعريّة (لوسوي، 1974) ألحّت جوليا كريستيفا على طريقة النّقل الخاصّة بالتّناصّ التي يجب أن تميّزه. فمفهوم المصدر يركّز على أصل ثابت، تكون له دائما على الأقلّ قيمة العلّة والتي على القارئ أن يفكّ طلسمها. كان يفترض دائما بأنّ المصدر قابل للعزل، يمكن رصده، بأنّه موضوع قارّ يمكن التّعرّف عليه؛ التّناصّ، على العكس من ذلك، يتصوّر على أنّه طاقة منتشرة يمكنها أن تبثّ آثارا تكون إلى حدّ ما من غير الممكن مسكها في النّص.

يحيل مفهوم المصدر بالذّات إلى نصّ يتصوّر على أنّه كيان عضويّ ينمو باستمرار انطلاقا من هذا المبدإ الأوّليّ؛ التّناصّ على العكس من ذلك، يثمّن النّصّ المنفجر، غير المتجانس، المتشظّي... (انظر الأنطولوجيا، ص...). أخيرا يبتعد الغرض من نقد المصادر جذريا عن فكرة المناصّ. فالكشف عن مصادر نصّ ما، هو دائما البحث عن التّأثير، موضعة العمل في تقليد أدبيّ، وبالتّالي، بيان مدى أصالة المؤلّف. بالنّسبة للانسون Lanson، ((الأبحاث المتعلّقة بالمصادر والأبحاث البيوغرافيّة، إذا ما لم يكن لها من هدف سوى تقديم حساب للفائف جان جاك Jean-Jaques Rousseau روسو أو العثور على بيت شعريّ إيطاليّ ترجمه رنصار Ronsard، [يكون] معرفة ضئيلة وعقيمة جدّاً)). بينما، عند النّظر في ((المنظر الّذي شكّل مسقط رأس راسين، الجوّ العائليّ حيث تربّى، البور روايال Port-Royal الجنسيني Janseniste والهيليني helliniste، القصر الملكي، العالم، شامبميسلي Champmesle وعشّاقها، باطن البورجوازي الموسر لمّا بلغ سنّ الشّيخوخة، تقرأ قائمة كتبه؛ تستكشف في أعماله آثار بعض الأعمال القديمة والحديثة)) (غوستاف لانسون Gustave Lanson،

«التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع»، 1904، محاولة في المنهج، في النّقد وفي التاريخ الأدبي، هاشيت Hachette، 1965

هكذا تسمح دراسة المصادر بإعادة تشكيل تكوّن العمل وبيان ما تدين به أصالته وتفرّده لسياقه الاجتماعي والتاريخي. تسعى أيضا إلى شرح العمل ممسكة بالصّلات التي تربطه بزمنه، إلى أن ((تجعل من الكاتب منتوجا اجتماعيّا وتعبيرا عن المجتمع)) (نفس المرجع). يفهم نقد المصادر الكتابة على أنّها خليط من التّأثيرات ومن الإسهامات الشّخصيّة، التي على النّقد أن يوضّحها. قد يتحدّد المصدر حتّى بالنّسب: هكذا يؤكّد غوستاف رودلر Gustave Rudlerوهو من أتباع لانسون Lanson، بأنّ المصدر لا يوجد في كلّ مرّة تكتشف فيها قرابات ما بين عدّة نصوص، لكن لمّا ((الكتّاب يكرّرون [...] بعضهم البعض)) (غوستاف رودلر Gustave Rudler، تقنيات النّقد والتّاريخ الأدبيّ، أكسفورد Oxford، مطبعة الجامعة، 1923). المصدر إذن هو الحلقة التي تقيم ما بين المؤلّفين نسبا، مكوّنا للموروث.

يحدّد غوستاف رودلر Gustave Rudler في مؤلّفه منهجا حقيقيّا يؤسّس بصفة إيجابيّة نقد المصادر؛ يقترح تصنيفا أصيلا يميّز بين المصادر الحيّة والمدوّنة، المصادر الأمّ والإضافيّة؛ يخصّص المؤشّرات (الدّاخليّة والخارجيّة) التي تسمح بالتّعرّف عليها، ثمّ يعرض الأشكال المختلفة للتّقصّي (تبعا للنّوع، وفق الحقبة،بالنّظر للموضوع، حسب الكاتب...) المتّبع من أجل العثور عليها. مثل هذا المنهج يبيّن بصفة نموذجيّة تماما كيف أنّ نقد المصادر، من ناحية، تمّ تصوّره باعتباره خطوة وضعيّة تدّعي بأنّها نجحت قدر الإمكان من تعسّف وتخمين المقاربات مابين النّصوص و، من ناحية أخرى، كيف يفترض أنّ كاتبا ما يستمدّ من موروث يعرفه وينتمي إليه.

إنّ هذا التّذكير بالمنهج المدعو «نقد المصادر» يسمح لنا في البداية

بفهم كيف أنّ مفهوم التّناصّ، بالنّسبة لكريستيفا Kristeva وبارث Barthes على الخصوص، يقوم ضدّ هذه المقاربة النّقديّة التّقليديّة والتي يزعم أنّه جاء كبديل لها. بالنّسبة لهذه المواقف النّقديّة، في الواقع، التّناص يمثّل قطيعة مع كلّ تفكير يتعلّق بالنّسب وبالتّأثير. كما كتب رولان بارث في «من الأثر إلى النّصّ»، ((التّناصّيّ الذي يوصف به كلّ نصّ، لا يمكن أن يختلط بشيء من أصل النّصّ: البحث عن الـ«مصادر»، الـ«التّأثيرات» لعمل ما، إنّها الاستجابة لأسطورة النّسب؛ الاستشهادات التي يوردها نصّ مجهول صاحبها، غير قابلة للرّصد، فقد قرئت من قبل [...])) («من الأثر إلى النّصّ» De l`oeuvre au texte، حفيف اللّغة، محاولات نقديّة IV، لوسوي Le Seuil، 1984). هذه المعارضة ما بين التّناصّيّ من ناحية، والمصدر، والنّسب من ناحية أخرى، تندرج في نظام يعارض مصطلحا بمصطلح، الأثر بالنّصّ.

بالنسبة لبارث وكريستيفا، النّصّ، في الواقع، يتعارض مع الأثر كإنتاجيّة بالنّسبة لمنتوج مكتمل، كفعاليّة بالنّسبة لحالة؛ فللنّصّ تدليل signifiance (يكون متعدّدا دائما، مضاعفا دوما) بينما الأثر هو ذو دلالة signification، والتي يمكنها أن تتحدّد بوضوح. فإذا ما كان النّصّ، محدّدا بالتّناصّيّة، غير قابل للإحالة، كما تمّ بيانه من قبل، على ذات تراقب هويّته، يضمن المؤلّف الأثر؛ إلى جانب ذلك، حسب تعبير رولان بارث Roland Barthes، الأثر ((مندرج في مجرى نسب))، وهو ما يعني بأنّه ((يفترض تحديدا للعالم (للأصل، ثمّ للتاريخ الخاصّ بالأثر)، تسلسل للآثار فيما بينها وتملّك للأثر من طرف مؤلّفه)) (نفس المرجع). المتناصّ، في المقابل، لا يقدّم مبدأ شارحا، لا يسمح بتحديد علاقة سببيّة لها تأثير على ما بين الآثار. استعارات النّسج والتّشابك مفيدة في التّعامل مع النّصّ تأخذ مكان النّموّ، العضويّة، التّطوّر، التي تضفى على الأثر.

لايؤدّي التّناصّ إذن، نظريّا على الأقلّ، إلى طريقة في القراءة تبحث

عن أصل الأثر كاشفة عن البصمات المختلفة التي شكّلته، ولا أن تجعل من النّاقد بديلا عن المؤلّف قادرا على الوصول إلى قراءاته، وبالتّالي استرجاع ذكرياته، مهما كانت درجة وعيه بها و ما طواه النّسيان منها. إنّه عمق ذاكرة جمعيّة ومجهولة النّسبة يردّ التّناصّ إليها النّصّ، محدّدة بهذه الصّفة، بينما نقد مصادر الأثر تفترض ذاكرة فرديّة. إذا ما كان القارئ متمثّلا للتّناصّ، عليه أن يراعي اللاّتجانس الذي يخترق النّصّ، وتدليله، ((بريق، وميض غير متوقّع لعدد غير محدود من اللّغات))، حسب تعبير رولان بارث (مقال «النّصّ» (نظريّة الـ)، مذكور سابقا).

هكذا يفهم لماذا مثل هذا التّثمين للنّصّ، على حساب الأثر، تماشى مع نقد للأدب، جعل منظّري التّناصّ يختارون الأعمال الأكثر خرقا للمألوف، ومن بينها، أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror وشعر لوتريامون Poesies de Lautreament. هذان النّصّان هما في الواقع يمثّلان كتابة تسعى إلى هدم وإعادة بناء مستمرّة من مختلف الأوجه للأدب، محقّقة اختراقا في نطاقه مؤدّية إلى التّشكيك في حدوده الأكثر صرامة (انظر جوليا كريستيفا Julia Kristeva، ثورة اللغة الشعرية La revolution du langage poetique، لوسوي Le Seuil، 1974). إنّه بدون أدنى شكّ لأمر دالّ أن تكون نصوص النّهضة التي مثّلت أرضا خصبة لدراسة فضّلها نقد المصادر مادامت تسمح له باستكشاف البصمات المختلفة للمؤلّفين القدامى مثلما هو الحال في الأدب الإيطالي[1]، تترك مكانها لنصوص، تأتي في واقع الحال، لتلغي مجرّد نقد للمصادر فتشكّك في كنهه.

---

[1] يحال بهذا الخصوص إلى الدّراسة النّموذجيّة لغوستاف لانسون Gustave Lanson، «كيف تتمّ عمليّة الخلق عند رنصار Comment Ronsard invente» (ملاحظات حول نشيد ode «في اختيار رمسه De l`election de son sepulcre»)، محاولات في المنهج، في النقد وفي التاريخ الأدبيّ، مذكور سابقا.

V- محصّلة نقديّة للمفهوم

في نهاية هذا الشّوط، يظهر لنا بأنّ تاريخ التّناص يرتبط ارتباطا وثيقا بنظريّة للنّصوص تكوّنت بصفة متدرّجة طيلة القرن العشرين. لم يفرض مفهوم التّناصّ نفسه في النّهاية إلاّ لمّا أصبحت الاستقلاليّة الذّاتيّة للنّص أمرا مقبولا: وبالضّبط لأنّ النّصّ لم يبق في نهاية هذا الشّوط، يظهر لنا بأنّ تاريخ التّناص يرتبط ارتباطا وثيقا بنظريّة للنّصوص تكوّنت بصفة متدرّجة طيلة القرن العشرين. لم يفرض مفهوم التّناصّ نفسه في النّهاية إلاّ لمّا أصبحت الاستقلاليّة الذّاتيّة للنّص أمرا مقبولا: وبالضّبط لأنّ النّصّ لم يبق محالا على التاريخ ولا على المؤلّف بصفة خاصّة، على نفسيته ومقاصده، ولأنّ تداخل النّصوص وتشابك الخطابات أمكن أن تفهم باعتبارها محرّكا للتّطوّر وعنصرا أساسيّا للدّلالة. لأنّ الشّكّ أحيل اتّجاه اللّغة، نحو غزارة الملفوظ وهويّة التّلفّظ وتجانسه، أمكن تصوّر النّصّ كتراكب لشضايا غير متجانسة. جرّ التّناصّ إذن «موت المؤلّف»، على حدّ تعبير بارث: («موت المؤلّف»، محاولات نقدية. مذكور سابقا.): الاستشهادات، التّلميحات، الاستعادات المختلفة للذكريات لم تعد أبدا تفهم باعتبارها تجارة يقيمها مؤلّف ما مع أحد الّذين سبقوه، بحيث يستدين منه، بغرض الاحتفاء به أو السخرية منه، لكي يستظلّ بظلّه أو يميّز نفسه عنه...

هكذا فإنّ التّناصّ المحدّد بخطاب نقديّ خاصّ جدّا، قضى على مقاربة نفسانيّة للكتابة من جديد التي سادت مادام النّصّ المشهور كتابته مختوما ببصمة كاتبه ومادام هذا الأخير اعتبر قد تمكّن من السّيطرة على قدر اللاّتجانس الذي تسرّب إلى خطابه؛ على العكس من ذلك يفترض التّناصّ بأنّ كلّ قول يأخذ نصيبه من الغير.

تتدخّل نظريّة التّناصّ إذن ضمن تصوّر للنّصّ منسجم جدّا وصارم

والّذي عدّل بعمق فكرة الكتابة، و بالتّالي غيّر من أشكال القراءة والتّحليل. هكذا لعب التّناصّ دورا حاسما في الانتقال الحادث من الأثر إلى النّصّ، من المؤلّف إلى الذّات المفارقة لكلّ تلفّظ، من المصدر ومن التّأثير إلى التّداول المعمّم وغير المحدود للغيريّة في خطاب استمراريّة نموّ وتطوّر لاتجانس نصّ متصوّر كتحوير لشضايا ...

مع ذلك، فإنّ مفهوما مثل هذا للنّصّ، الذي، من بعض النّواحي، يثوّر المقاربة الممكنة من الكتابة، هو عرضة لأن يجازف بأهمّية مفهوم التّناصّ في حدّ ذاته. فأطروحة إنتاجيّة النّصّ، كما رأينا سابقا، تفترض بأنّه يتكوّن بصفة مستقلّة ذاتيّا و تجب قراءته دون أن تكون هناك ضرورة للرّجوع لا إلى ما هو خارج النّصّ ولا إلى المؤلّف؛ تجعل من غير الفائدة رصد اللاّتجانس والاستشهادات وتترك هذا العمل لنقد المصادر الذي تتنكّر له بعنف.

أضف إلى ذلك هل من المنطقيّ، في منظور مثل هذا، أن تفضّل بصفة منتظمة الأشكال الضّمنيّة للتّناصّ، الاستشهادات «بدون وضع علامات التّنصيص»، الآثار الدّقيقة للاّتجانس، المنبثّة في مجموع النّصّ...، على حساب الأشكال الواضحة ومنها، على سبيل المثال، الاستشهادات الصّريحة. فالدّلالات الخاصّة بالتّناصّ تظهر بقدر أكبر لمّا النّصوص التي، بشكل من الأشكال، تستعاد في الحكي، على خشبة المسرح أو في قصيدة يمكن رصدها بتؤدّة. إنّه لممّا يدعو إلى الانتباه، في الواقع، أن تخصّ رواية ما بالذّكر مؤلّفا أو نوعا معطى: قد يتأسّس حتّى معنى النّصّ على مثل هذه الاستعادة. أيضا الاتّهام الصّريح الموجّه لعمليّة رصد المصادر ألا يبدو لأوّل وهلة مبالغا فيه. فبهذا الصّدد أكّد لورون جنّي Laurent Jenny، في مقال أساسيّ، «استراتيجيّة الشّكل La Strategie de la forme»، بأنّه ((على عكس ما كتبت جوليا كريستيفا Julia Kristeva، إذا ما روعي التّناصّ

بالمعنى المحدّد من غير الصّحيح أن لا علاقة له بنقد «المصادر»: فالتّناص لا يعيّن تلقّ غامض وخفيّ للتّأثيرات، بل إنّ عمل التّحويل والتّمثّل لعدّة نصوص التي يقوم بها نصّ ما يمثّل القطب الذي يتمركز حوله المعنى)) (لورون جنّي Laurent Jenny، «استراتيجيّة الشّكل La Strategie de la forme »، الشّعريّة Poetique، رقم 27، 1976).

إذ أنّه، من أجل توضيح هذا «العمل»، لأمر من البداهة بمكان أن يتمّ تحديد ما هي النّصوص المستعادة وكيف تمّ تحويلها أو تمثّلها. فإذا ما كان التّناصّ لا يقف عند رصد «البصمات»، لا يمكنه أن يستغني عنها.

إنّ بيان مصدر ما، حتّى وإن أخذ موقعه من منظور أصوليّ محدّد، يمكن أن لا يكون الهدف منه فرز الأصل عمّا اقترض منه، مثل فرز الحبّ عن التّبن، بل محاصرة رهانات جماليّات. هكذا في بداية المنافسة La Curee، وصف جولة في غابة بولونيا، قد يبدو كنتاج لملاحظة شديدة الدّقّة أكثر منها متأنّية[1]:

> Malgre la saison avancee, tout Paris etait la: la duchesse de Sternich, en huit-ressort, Mme de Lauwerens, en victoria tres correctement attelee, la baronne de Meinhold, dans un ravissant cab bai-brun, la comtesse Vanska, avec ses poneys, Mme Daste, et ses fameux stappers noirs, Mme de

[1] حافظنا على كتابة النّصّ بلغته الأصلية نظرا لكون العبارات المستعملة تتعلّق بأنواع عربات وأسماء أعلام وأشياء ومظاهر حضاريّة لها علاقة وطيدة بالعصر والبيئة اللّذين كتبت فيهما، ومن الصّعب نقلها إلى لغة أخرى. ثمّ إنّ المفهوم المعالج من خلال هذا النّصّ يقوم على هذا التوثيق الذي لا يمكن أن يبرز إلاّ من خلال النّصّ بلغته الأصلية. [المترجم].

Guende et Mme Teissiere, en coupe, la petite Sylvia, dans un landau gros bleu. Et encore don Carlos, en deuil, avec sa livree antique et solonnelle, Selim Pacha, avec son fez et sans son gouverneur, la duchesse de Rozan, en coupe-egoiste, avec sa livree poudree a blanc, M. le comte de Chibray, en dog-cart, M. Simpson, en mail de la plus belle tenue, toute la colonie americaine. Enfin deux academitiens, en fiacre.

Zola, La Curee, chap.I, 1872.

فهذا الوصف يستند على تسجيلات تقريريّة مستمدّة من الصّحافة الباريسيّة احتفظ بها زولا Zola في ملفّاته التي يستعملها عند التّهيّؤ للكتابة: بيان الوثائق التي تغذّي العرض تسمح بتأكيد أنّ الكتابة الأكثر مرجعيّة، الأكثر حرصا على أن تظلّ أقرب ما يمكن من الواقع، تمرّ عبر نسخ نصوص معدّة سلفا. لمّا يواجه النّصّ بمناصّه (انظر طبعة غاليمار Gallimard، «فوليو Folio»، 1981، ملاحظات هنري ميتيران Henri Mitterant الذي يستعيد مقال الفيغارو Figaro الذي استخدمه المؤلّف)، يستنتج بأنّ زولا Zola يستردّ لون عصر، جوّا، موصوفا جيّدا، فيقيس على الأسماء الواقعيّة ليخلق صنوها؛ يلجأ عن طريق التّحوير إلى اسم العلم الأوّل: فالكونتيسّة والوسكا Walewskaتصبح الكونتيسّة فانسكا Vanska، وحسين باشا Hussein Pacha يصبح سليم باشا Selim Pacha، أو يحافظ على الإيحاء الأجنبيّ لبعض الأسماء، الإسبانيّة والألمانيّة بصفة بارزة، لينحت على منوالها اسما خياليّا. يوفّر إذن مقال الجريدة إذن معلومة ثمينة، يغنى الحكي بها بمضاعفة التّفاصيل وتنوّع إلى أقصى حدّ من مصادر مختلف الاستبدالات المعجميّة (حلاقة، عربات...). إنّ بيان «مصدر» النّصّ يسمح هكذا بإبراز الكتابات المغايرة التي استند إليها تكوين

الخطاب الواقعيّ، ولعلّه يوفّر للقارئ مظهرا للاتّجانس ضروريّ لعقد المشابهة مع الواقع. إنّ رصد المناصّ يكشف عن الكيمياء الخاصّ بكتابة تمزج بين الواقعيّ والمخترع ويؤكّد بأنّ الطّبيعة المرجعيّة للحكي تتحكّم على قدر كبير في قراءات مؤلّف بقدر ما تحكّمت في تجربته، وبأنّ تأثير الواقع ينتج دوما عن اقتراض نصّي، عن أثر قراءة.

إذا ما كان التّناصّ يشمل نقد المصادر، بل يتجاوزه، فلأنّه أيضا لا يختزله في سلسلة من الاقتراضات لكنّه يعتبره وكأنّه مقدّمة للنّصّ دلاليّة وإيديولوجيّة: فالمصدر ليس فقط المبدأ المؤسّس والمغذّي للعمل، هو استمداد للقيم وللدّلالات الجديدة. لأنّه، لكي يمكن أن لا يحلّل فقط بمصطلحات الانتساب والاقتراض، يمكنه أن يبرز الصّفة التّاريخيّة الخاصّة بمناصّ ما. إنّه بهذا المعنى أمكن لبول بينيشو Paul Benichou أن يحلّل الأندروماك Andromaque لراسين Racine («أندروماك الأسيرة ثمّ الأميرة»، الكاتب وأعماله L`Ecrivain et ses travaux، كورتي Corti، 1967). إنّ التّنقيب المجنّد لإقامة جدول بيانيّ لمختلف الأعمال التي شكّلت موضوع راسين Racine لايبلغ هدفه في حدّ ذاته: فبعد أن أبرز أيّة مصادر استعمل راسين Racine، حلّل النّاقد الكيفيّة التي اشتغلت بها في المسرحيّة. بيّن في البداية كيف أنّ راسين Racine قام بالوصل بين فرعين متمايزين من الموروث، ما يتعلّق بهرميون Hermione وما يتعلّق بأندروماك Andromaque، مشكّلا هكذا موضوعه المأساوي حول خمس شخصيّات، المتنافستان، أستياناكس Astyanax، بيريس Pyrrhus و أورست Oreste. أكّد بعد ذلك بول بينيشيو Paul Benichou على عنصرين أساسيّين: ما فعله راسين Racine لمّا جعل ((بيريس Pyrrhus ينحاز إلى جانب أعداء أندروماك Andromaque ولمّا أسند له واقعة التّهديد بقتل الطّفل)) و سفير أورست Oreste وهو قادم

إلى إيـبير Epire يطالـب بولـد هكتـور Hector، في المـشهد الافتتـاحي للمسرحيّة. بعض التّحويرات تعود إلى الحـرص على الانـسجام الدّاخليّ للعقـدة؛ بعـضها الآخـر تبرّره ضـرورات مـشابهة الواقـع. هكـذا فـإنّ عفّـة أنـدروماك Andromaque، الـتي لا يمكـن إدراكهـا في عـصر يوريبيـد Euripide، تفرض نفسها في القـرن الـسّابع عشر بالنّسبة لبطلـة في مثـل هذه المرتبة؛ تسمح بالإضافة إلى ذلك بتقديمها في صورة مثاليّة وبتثمين دور الأمّ الذي قامت به:

> **موضـوع أنـدروماك Andromaque تعـرّض للبلبلـة خـلال القـرون عـن طريـق التّغـييرات الـتي حـصلت للمفـاهيم المـشتركة المتعلّقـة بالمعاشرة وبكرامة المرأة؛ وبـصفة أكثـر خاصّة، في زمن راسين Racine، بفعـل فقـدان للتّفـاؤل البطـوليّ، الـذي فـتح المجـال، علـى خـشبة المسرح المأساويّ، ليتصادم، وجها لوجـه، العنـف الذي لا حدّ له والفضيلة اللاّئذة إلى الدّموع.**
>
> **بول بينيشو *Paul Benichou*، مذكور سابقا.**

عند تحليل الكيفيّـة الـتي ينـدرج بهـا عمـل مـا في محـيط مـوروث مـا ويستعيد، ولكن في نفس الوقت يتجاهل ويترك، عددا معيّنا من المصادر، إنّه إذن مـن الممكـن إبـراز كيـف أنّ مجمـوع القـيم المـشتركة في عـصر مـا تتطلّـب قراءة جديدة للمنـاصّ وشـرحا لمـا يـصيبه مـن تحـويرات جديـدة. إنّ دراسـة المناصّ لا تكشف فقط عن تفرّد عمل في عـصر مـا، لكن أيضا عـن التّطـوّر التّاريخيّ لموضوع أو لتقليد (محـور التّـزامن وحده هـو الـذي اعتبره لانـسون

Lanson كورقـة رابحـة في نقـد المـصادر). إنّ مجـرّد اسـتنتاج للمغـايرة الحاضرة في نصّ راسين Racine تعـرض بوضـوح التّاريخيّة المكتشفة هكذا في مناصّ أندروماك Andromaque.

النّقطة الثّانية التي تجعل من واجب أيّة ممارسة للتّناص أن تراجع أسسها النّظريّة المبدئيّة بخصوصها، ولن يكون ذلك إلاّ بهدف التّرشيد، ألا وهي المتعلّقة بالاستبعاد الكلّي لمفهوم المؤلّف. لا تضع نظريّة النّصّ أبدا في حسابها مقصديّة المؤلّف (وهو طرف مركزيّ في كتابات لانسون Lanson): ما أراد المؤلّف أن يقوله محيلا إلى هذا النّصّ أو ذاك لا أهمّيّة تذكر له. لكن، حتّى إذا ما كانت قراءة الاستشهاد، التّلميح... لم تكن، فعلا، مسترشدة بهذا المفهوم للمقصديّة، ألا يستبعد إلى حدّ كبير ما تشكّله في أغلب الأحيان من استراتيجيّة دلالة موجّهة مباشرة للقارئ؟ استعمال المؤلّفين المعاصرين للنّصوص القديمة، على سبيل المثال، هل يمكن فهمه بدون أن توضع في الحساب استراتيجيّة الدّلالة هذه التي يتأسّس عليها؟ هكذا، لن يقف التّناص في أغاني مالدورور Chants de Maldoror و الأشعار Les poesies عند حدّ تناقل لمقطوعات مجهولة المؤلّف هي متعدّدة بقدر ماهي متنوّعة: هو استعمال متعمّد للأدب وللبلاغة اللّتين يضعهما لوتريامون Lautreamont في سلّة واحدة، في عمليّة إنشاء تشبه أيضا لعبة تلميذ ثانويّ.

بدون أن يكون الأمر متعلّقا برغبة في التّمييز، هي عمليّة مستحيلة تماما، ما بين الافتراضات الواعية والافتراضات غير الواعية، يبقى أساسيّا التّأكيد بأنّ بعض الممارسات التّناصّيّة تصنع المعنى في الحدود التي تجعلها تندرج في استراتيجية محسوبة. فتأثيرات المعنى التي تنتجها، من المؤكّد أنّها تختلف عن مقصد المؤلّف، لا يمكن إهمالها: الاستشهاد، التلميح، المحاكاة السّاخرة... هي أيضا البحث عن الهجاء، السّخرية، تحويل الدّلالة، انتقاد

السّلطة، معارضة الإيديولوجيّة. سوف نرى كدليل بأنّ بعض الأساليب التّناصّيّة، المعارضة مثلا، تتطلّب أن يكون عند المؤلّف وعي حادّ بكتابته الخاصّة وقدرة كبيرة على السّيطرة بدقّة متناهية على الجانب المتعلّق بالمغايرة المدرجة. ألم يسع بروست Proust إلى المعارضة الإراديّة بصفة مخصوصة لكي يتخلّص من ذكرياته وإلى محاكاة غير واعية؟ (انظر الأنطولوجيا، ص.159). لا يتوقّف التّناصّ إذن عند التّناول المجدّد غير المراقب للنّصوص، ودراستها بدون أن توضع في الحساب الاستراتيجية المتعمّدة التي تشتغل الكتابة على أساسها، ممّا يعتبر فقدانا لرهان من رهاناتها الأساسيّة. قد يعني هذا أيضا استبعاد القارئ من مقاربتها، رغم أنّها تلتمس قربه بشدّة.

أخيرا، من المناسب الإشارة بأنّ التّعريفات التي أعطيت للتّناصّ في السّبعينيّات تنحو إلى فرض نموذج نصّيّ وحيد: جرى كلّ شيء في الواقع وكأنّ كلّ نصّ، وفق تعريف تناصّيّ، هو فسيفساء من الاستشهادات، تجميع مشكّل من عناصر غير متجانسة. حقّا أن التّقطّع، التّشظّي، اللاّتجانس من الخصائص الأساسيّة للنّصّ المعاصر، و من بعض النّواحي، للنّص الاستشهادي. لكن جدوى التّناصّ ألا يكمن في طرح جماليّات متنوّعة في المعالجة؟ ألا يمكنها أن تشكّل بقدر ماهي قوّة قطيعة، شكلا من الارتباط؟ إنّ دراسة نصوص تنتمي لحقب مختلفة تسمح ببيان تنوّع رهانات التّناصّ، فيصبح من التّعسّف اختزاله في نظريّة النّصّ، في جماليّات معطاة (انظر القسم الأخير من هذا الكتاب).

من أجل ذلك، لن نمنح الامتياز للمناصّات الضّمنيّة، ولن ننفر من التّعرّف على «النّصوص السّابقة»، حسب مصطلحات جينيت، ولن نهمل الاستراتيجيّات التي تمّ تشغيلها من طرف الممارسات التّناصّيّة، مادام على القارئ أيضا أن يكون عارفا بها ما أن يدرك بناء معنى النّصّ. إنّه

إذن في مقابل بعض الخيانة للنّظريّة الأولى للتّناصّ يصير ممكنا عدم فصلها عن ممارسات الكتابة والقراءة المحدّدة للنّصوص. لكي يظلّ مفيدا للتّحليل، في الواقع، على المفهوم ألاّ يكون موضوعا للتوسّع المبالغ فيه -كلّ أثر للاّتجانس يصبح علامة تناصّيّة -، ولا لحصر مفرط - وحدها الأشكال الضّمنيّة هي المهمّة، والتي يجب فحصها بمعزل عن المؤلّف والتّاريخ -. تتمثّل فرضيّتنا في أن مثل هذا الانعطاف لا يعني أبدا عودة لنقد المصادر.

2

أنماط التّناصّ

القسم الأول

علاقات الحضور المتفاعل

تبعا لما فعله جانيت Genette نميّز نمطين من العلاقات التّناصّيّة: المؤسّسة على علاقة حضور متفاعل بين نصّين أو أكثر (والتي حصر فيها مؤلّف الطّروس التّناصّ) والمؤسّسة على علاقة تحريف. من أجل دراسة الأشكال التّناصّيّة المختلفة في تفرّدها، نعارض بالذّات العلاقات الضّمنيّة بالعلاقات الصّريحة: قد يحدّد المرجع برمز خطّيّ أو، على الصّعيد الدّلاليّ، عن طريق الإشارة إلى عنوان العمل، أو اسم كاتبه. يمكن أن تقوم على غياب كلّيّ لأيّة علامة لا تجانس: يعود حينئذ للقارئ أن يرصدها ويوضّح المناصّ (عن هذه النقطة، انظر القسم الثاني من الجزء الثالث في هذا الكتاب).

I ـ الاستشهاد

يأخذ الاستشهاد مشروعيّته كواجهة للتّناصّ: يجعل إدراج نصّ في آخر واضحا. تجلّي الرّموز الخطّيّة – عزل العبارة المستشهد بها، استخدام الحروف المائلة أو علامات التنصيص...– هذه المغايرة heterogenete. هكذا

أمكــن لمــونتيني Montaigne أن يــصف نــصّه بـــ«ترصــيع ســيّئ الوصـــل «Marqueterie male jointe» (المحــاولات، 1592، III، 9، «خــيلاء de la vanite») والـــنّصّ الــذي يكثــر مــن الاســتــشهادات يــشبّه علـــى الــدّوام بالفسيفـساء، بـ«un patch-work» [دليـل ديكـور يحتـوي علـى قطـع قمـاش متنافرة]، أو بلوحة يلصق فيها الرّسّام مقطّعات من الصّحف أو قطعا من الورق المرسوم. يظهر الإستشهاد إذن كوجه رامز للتّناصّ لأنّه يمثّل وضعيّة للنّصّ يكون فيها محكوما باللاّتجانس والتّشضّي.

لكـن الاستـشهادات معتـبرة أيـضا كـشكل أدنـى: يقـول عنـها أنطـوان كومبـانيون Antoine Compagnon «درجـة الصّفر في التّـاصّ» (اليد الثّانيـة أو فعـل الاسـتـشهاد La seconde main ou le travail de la citation، لوسـوي Le Seuil، 1979). بسيط وبديهيّ، يفرض الاستشهاد نفسه في النّصّ، دون أن يتطلّب من القارئ إعمال الذّهن أو معرفة خاصّة. معيّن من نفسه غير أنّ العناية الكبيرة مطلوبة من أجل اكتشاف هويّته وتأويله: اختيار النّصّ المستشهد به، حدود تقطيعه، طرق تركيبه، المعنى المضفى على إدراجه في سياق مستجدّ... إذا ما كانت تمثّل عناصر أساسيّة في دلالته.

إذا ما كان الإستشهاد يمكن إهماله في مجال التّناصّ، فلأنّه يبقى أيضا مرتبطا بوظيفته القانونيّة، المتمثّلة في السّلطة. يعرّف ليتراي Littre الاستشهاد بالصّفة الآتية: ((فقرة مستمدّة من مؤلّف قد يكون ذا سلطة.)) هـذه الوظيفـة في الواقـع أساسـيّة، يـسمح الاستـشهاد بتقويـة وقـع حقيقـة خطـاب مـا فيوثّقـه. هكـذا، في مـذكّرات مابعـد-القـبر Memoires d`outre-tombe، يـستدعي شـاطوبريان Chateaubriant فقـرة طويلـة مـأخوذة مـن مذكّرات فرنسوا ميوط Francois Miot، محافظ الجيوش في الحملة على مصر، لكي يوثّق القصّة التي رواها حول مجازر يافا التي اقترفها نابليون Naoleon: ((لكي أثبت ايضا حقيقة مؤلمة، لم تكن هناك مندوحة من رواية

شاهد عيان. إلى جانب ذلك لكي أعرّف بصفة عامّة بوجود شيء، لابدّ من معرفة خصوصيّاته: الحقيقة الأخلاقيّة لفعل لا يمكن أن تكتشف إلاّ من خلال تفاصيل هذا الفعل))، هكذا يؤكّد شاطوبريان Chateaubriant قبل أن يدرج شهادة ميوت Miot (مذكّرات ما بعد القبر Memoire d`outre-tombe، 1849–1850، كتاب 19، القسم 16).

غير أنّ الرّواية يمكنها أن تسند للاستشهاد وظائف مختلفة تماما. هكذا، في الإعدام La mise a mort لآراغون Aragon، اختيار أوجين أونيقين Eugene Oneguine، المذكورة عدّة مرّات، غنيّ بالدّلالة. أول استشهاد في الرّواية مأخوذة من بوشكين Pouchkine وهو من باب الكناية: يتمّ إدراجه في فقرة حيث يشير السّارد إلى لينينغراد Leningrade، وهو الموضع المشترك للنّصّين. يدعم الاستشهاد حينئذ بقوّة شعر الحكي؛ لأنّه، كما كتب فاليري لاربو Valery Larbaud:

> استشهاد تمّ اختياره بعناية يثري ويوضّح المقطع حيث يظهر فيه كشعاع شمس ينير منظرا: أشعّة نهايات الأماسي، تجلّي، وتمنح رونقا حتّى لمناظر عارية ورتيبة مثل مرتفعات إيبير Epire [باليونان] منظور إليها من جهة البحر أو من خليج كورفو Corfou. ثمّ إنّ هذا البيت الشّعري، هذه الجملة ما بين علامتي تنصيص جاءت بالطّبع، لتوسّع الأفق الثّقافي الذي أرسمه حول القارئ. إنّه دعوة أو تذكرة، تواصل معقود: جميع الشّعر، كلّ الكنز الأدبيّ المستدعى للحظات، تمّ وصله مع ما ينطبع

في ذهـــن مـــن يقـــرأه. هـــي الأرضـــيّة ذاتهـــا

. in no strange land

«تحت حماية القدّيس جيروم *Sous l'invocation de saint Jerome*»، تقنية *Technique*، غاليمار *Gallimard*، 1946.

غـير أنّ اسـتدعاء بوشـكين تـبرّره لعبـة المرآة الـتي تنـشأ بـين الـنّصّ المستشهد به والنّصّ المستشهد [بكسر الهاء]. فالمنافسة الـتي تفـرّق ما بـين ألفريـد Alfred وأنثـوان Anthoine تـشبه مـا يجعـل لنـسكي Lenski يعـارض أونـيغين Oneguine، ونفـس الـشّيء لمّـا يكتـب ألفريـد Alfred إلى فـوجير Fougere، وتكتب طاطيانا Tatiana إلى أونيغين Oneguine: إنّه معنى العبارة المصدّر بها كتاب «رسـالة إلى فـوجير Fougere حـول جـوهر الغـيرة» (الإعـدام La mise a mort، غاليمار Gallimard، 1965). تندرج في شـبكة موضـوعاتيّة أساسـيّة في روايـة أراغـون Aragon، الـصّراع الثّـنائيّ، فالاسـتـشهادات ببوشـكين Pouchkine مـبرّرة في العمـق. يتبلـور صـدام لنـسكي Lenski مـع أونـيغين Oneguine، حـول الغـيرة، وضـع الشّخـصيّتين مـن بـين الثّنائيّـات المستدعاة بعـدد وافـر في الإعـدام La Mise a mort، مـن أجـل تـصوير أزمـة الهويـــة الـــتي كانـــت ســـببا في انـــشطار أنطـــوان Antoine إلى ألفريـــد Alfred/أنثـوان Anthoine. تنـدرج استـشهادات بوشـكين Pouchkine بـصفة طبيعيّـة في سلـسلة نـصوص،الحالة الغريبـة للدّكتور يكيـل Docteur Jekyl وميستر هايد Mister Hyde، بيتر شلميهل Peter Schlemihl، الأحياء الرّاقية Les Beaux Quartiers... والـتي أبـرزت شخـصيّة منـشطرة. بالإضـافة إلى ذلـك، يـصرّح بوشـكين Pouchkine، في نهايـة روايتـه الـشّعريّة، متقمّـصا شخصيّته، أونيغين Oneguine، التي يدعوها «[s] رفيقة السّفر الغريبة»: فما أونـــيغين Oneguine ســـوى الوجـــه المـــضاعف للمؤلّـــف، مثـــل ألفريـــد

Alfred/أنثوان Anthoine، الوجه المضاعف لأراغون Aragon. ملفوظ الإعدام وتلفّظه ينعكس من جديد في أوجين أونيغين Eugene Oneguine: فرواية بوشكين Pouchkine تصبح مرآة لـ«يكذب-صدقا mentir-vrai» الأراغونية.

من المهمّ أخيرا ملاحظة أنّ الاستشهاد بقدر ما يكون مبرّرا أكثر بقدر ما تتعقد صلة استعارية بين ملفوظ النّصّين وتلفّظهما. ولا تكون الموضوعات (الحب، الغيرة، مأزق الهوية...) وحدها مشتركة في الرّوايتين، لكن أيضا حبك القصّة نفسه: الإعدام La mise a mort هي أيضا استرجاعيّة مثل نصّ بوشكين Pouchkine، كما يدلّ على ذلك بوضوح الاستشهاد الختامي «رسالة إلى فوجير Fougere» والذي استعيد في مستهلّ القسم الموالي، «المرآة بروت Le miroire Brot»:

> **لكن ما لقصّتي يصيبها الارتباك... ما لها تضيع. ما لها تنكسر. مثل درب، مثل خيط. تنحلّ تماما. تتفكّك. ما لها قصّتي، لا يتوحّد فيها شيء. هل هو غرامك. هل هي خطوات الظّلّ هذه. قصّتي لا رابط لها، لا جذع لها، لا رسم لها: يمكن القول أنّها ممزّقة، لكن أيّة إبرة، وأيّة يد لن تمرّر عليها لتخيطها ؟**
>
> «مرآة بروط *Miroir Brot*»

من الواضح، أنّ الاستشهاد ليس أقلّ تعقيدا من ذلك. يتجاوز كثيرا الوظائف التّقليديّة المعروفة، السّلطة أو التّزيين: لمّا يندرج في رواية، قد يندمج في موضوعاتيّتها الخاصّة مثلما في كتابتها؛ الشّخصيّات الجانبيّة التي يدخلها قد تظهر كأعضاء لها وجودها المستقلّ والكامل بين الشّخوص

الروائيّـة. بالإضـافة إلى ذلـك فـإنّ الاسـتـشهادات المـستمدّة مـن بوشـكين Pouchkine في الإعدام La mise a mort، وهـي رواية تستدعي نصوصا علـى قدر ما هـي متعدّدة على قدر ما هـي متنوّعة، تتطلّب أن توضـع في الحـساب الصّلات الـتي تـربط ما بـين النّص المستشهد بـه والنـصّ المستشهد [بكسـر الهاء]، لكن أيضا بين مختلف التّجلّيات لنفس النّصّ وبـين مختلف النّصوص المستشهد بها.

II ـ الإحالة

الإحالة مثل الاستشهاد، هـي شـكل صـريح للتّناص. لكنّها لاتعـرض النّصّ الآخـر الـذي تحيل عليـه. فهـي تقـيم علاقـة غيـاب in absentia إذن. لهـذا هـي مفـضّلة لمّا يتعلّـق الأمـر فقـط بإحالـة القـارئ علـى نـصّ، دون استحضاره حرفيّا. هكذا، الإحالة، عند بالزاك Balzac، الوسيلة الـصّريحة لمضاعفة التّواصـل مـا بـين مختلـف روايـات ملهاة اللبـشر La Comedie humaine. في لـويس لامـبير Louis Lambert تكتـسب الإحالـة التّناصّـيّة الدّاخليّـة دورا اسـتراتيجيّا حاسمـا. يؤكّـد الـسّارد، الـذي يحكـي ذكريـات صـديقه في المدرسـة الدّاخليّـة، لـويس لا مـبير، ويكتـب القـصّة، ((الموجّهـة لتبجيل شاهد متواضع حيث تثبت حياة)) هذا المخلوق غير العادي:

> في الكتـاب الـذي تبـدأ بـه هـذه الدّراسـات،
> استعنت لكتابة عمل خياليّ ذي عنوان مخترع
> حقيقـة مـن طـرف لامبير، و[...] منحـت اسـم
> امرأة كانت عزيزة عليه، لفتاة مشبعة بالوفاء؛
> لكـن هـذه الاسـتعارة ليسـت هـي الوحيـدة الـتي

أدين بها له: طبعه، انشغالاته كانت مفيدة لي
في هذا التّركيب الذي يدين موضوعه لبعض
ذكريات تأمّلات مرحلة الشّباب.

بالزاك *Balzac*، لويس لامبير *Louis Lambert*، 1832

مثل هذا التّصريح لا يكتفي بمدّ جسر بين مختلف أجزاء ملهاة البشر La Comedie humaine والتّذكير بوحدتها. إنّه يفترض أيضا أن يكون المروي له لويس لمبير قد قرأ الأوّلى من محاولات فلسفيّة، ولعلّه قرأ أيضا جلد الأسى وأنّه، بالتّالي، اكتشف جيّدا الصّلة المعقودة بين الرّوايتين -تشترك الشخصيتان في ((الفضول الفلسفي، العمل المفرط، حبّ المطالعة)) (هـ. بالزاك H.Balzac، جلد الأسى La Peau de chagrin، 1831، الجزء الثّاني). لويس لامبير Louis Lambert يظهر باعتباره «النّموذج» لرفائيل Raphael «والمرأة العزيزة عليه» هي النموذج بالنسبة لبولين Pauline. يحدث كلّ شيء وكأنّ لويس لمبير Louis Lambert ينمّي المؤلّف المجهض لرفائيل Raphael، نظريّة الإرادة عنده، ((هذا الكتاب الكبير الذي تعلّم من أجله اللغات الشّرقية، التّشريح، الفيزيولوجيا، والذي خصّص له الجزء الأكبر من زمنه [...]) والذي ((سيستكمل أعمال مسمر Mesmer، ولافاتير Lavater، ودوغال de Gall، وبيشات Bichat، فاتحا طريقا جديدة للعلم البشريّ)) (نفس المصدر).

لكن إنّها أيضا وبالخصوص لعبة معقّدة تقيمها هذه الإحالة بين الخيال والواقع، السّارد والمؤلّف. لأنّها لا تتوقّف عند رسم قرابة بين شخصيّتين خياليّتين: فتعيّن أحدهما،لويس لامبير Louis Lambert، باعتباره النموذج الواقعيّ للآخر؛ تتوجّه إذن إلى اقتلاع شخصيّة لويس لمبير وكتاباته من الواقع. مؤلّف رفائيل Raphael ليس خياليًّا: نموذجه كتاب

«واقعيّ»، كتاب شخصيّة روائيّة...: يحدث التّناصّ أثر دوار مادام، بقدرة قادر، تتعيّن الرّواية كنموذج أصليّ للخيال، مستبعدا هكذا حدود الواقع، وكأنّها مندرجة في عالم الرّواية نفسه. بالإضافة إلى ذلك العلاقة التّناصّيّة تتّجه نحو تطابق سارد لويس لمبير Louis Lambertمع مؤلّف جلد الأسى: مع بلزاك ذاته. إنّه مقام الرّواية نفسه يصبح عرضة للتّشويش، مادام يهدّد بالوقوع في ماهو سيري، إلاّ إذا ما لم تكن صورة المؤلّف هي المسقطة في الأثر الخيالي. بغرض وضع غنى هذه العلاقة المقامة بين النّصّ ومناصّه في الاعتبار،لابدّ من الإضافة أيضا بأنّها تسمح لبلزاك بتحويل القراءة من نمط السّيرة الذّاتيّة التي قد تحاول اتّجاه قصّته: فبلزاك ليس نموذج لويس لمبير، ما هو سوى الشّاهد الأمين (طريقة أخرى لإثبات وجود البطل...)؛ بانقلاب مدهش، تصبح الشّخصيّة هي النموذج (لشخصيّة أخرى)، فالمؤلّف ما هو سوى السّارد المتواضع لما «عرفه حقيقة».

III - السّرقة

بقدر ما تكون السّرقة بالنّسبة للتّناصّ ضمنيّة يكون الاستشهاد صريحا. تحدّد هكذا، بصفة دنيا، لكنّها مقبولة، كاستشهاد غير معلّم. سرقة عمل، هي أن تستحضر فقرة بدون أن يبيّن المستخدم للفقرة بأنّه ليس مؤلّفا لها. تستعار للدّلالة على السرقة تعابير مثل السّطو والاختلاس؛ تكون أكثر عرضة للاستهجان لمّا تكون الفقرة مأخوذة بحرفيّتها وطويلة. تمثّل اعتداء على حقّ الملكية الأدبية، نوعا من الغشّ لا تضع فقط ذمّة السّارق موضع الاتّهام، بل أيضا قواعد السّير الحسن التي تحكم دوران النّصوص. يثور مارمونتيل Marmontel، في أحد خطاباته، ضدّ ناقل، نسب إلى نفسه فقرات بعض معاصريه ((نشل بفضاعة وعرّى

المارّة في زوايا الطّريق)) (جان-فرنسوا مارمونتيل، خطابات أو عظات أكاديميّة، 1776).

استفراغ المكتبة من نصوصها، الاحتيال بإدراج نصوص الآخرين في كتاباته، ذلك هو ما سعى إليه لوتريمون Lautremont في أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror، هكذا في بداية الأغنية V، يكون وصف طيران الزّرازير استشهادا، طويلا جداً لكنّه غير معلّم، مستمدّ من موسوعة الدكتور شنو Chenu (انظر موريس فيرو Maurice Viroux، «لوتريمون Lautremont والدكتور شنو Chenu»، مركور دو فرانس Mercure de France، ديسمبر 1952):

> أسراب الزّرازير لها طريقة في الطّيران خاصّة بها، وتبدو خاضعة لخطّة موحّدة ومنتظمة، بحيث لا يمكن أن تصدر إلاّ عن فرقة خاضعة لنظام صارم، مطيعة بدقّة لصوت قائد أوحد. إنّها تخضع لصوت الغريزة، وتدفعها غريزتها للاقتراب دائما أكثر من مركز الفصيلة، بينما سرعة طيرانها يحملها بدون انقطاع إلى ما فوق؛ بحيث أنّ هذه العصافير العديدة، المجتمعة هكذا بنزوع مشترك في اتّجاه نفس النّقطة الجاذبة، ذهابا وإيّابا بدون انقطاع، تدور وتتقاطع في كلّ اتّجاه، مشكّلة نوعا من الدّوّامة المضطربة بقوّة، حيث المجموع كلّه بدون متابعة اتّجاها مؤكّدا، يظهر ذو حركة عامّة تنمو حول

نفسها، تنتج عنها حركات دوران خاصّة بكلّ جزء من أجزائها، وحيث يوجد فيها المركز، تنزع بلا انقطاع إلى أن تنمو، لكنها بدون انقطاع تنضغط، تدفع دفعا بفعل القوّة المعاكسة للصّفوف المجاورة التي تضغط عليها، وهي الأكثر التصاقا من غيرها من هذه الصّفوف، والتي هي تسعى بدورها لأن تكون أكثر قربا من المركز. رغم هذه الطّريقة الفريدة في الالتفاف والدّوران، الزّرازير لا تتصدّع صفوفها، بسرعة نادرة، جوّ نشيط، وتكسب بصفة محسوسة، في كلّ ثانية، أرضا ثمينة من أوجل وضع حدّ لتعبها والوصولهدف حجّها. أنت، نفس الشيء، لا تنتبه للطّريقة التي أغنّي بها كلّ واحدة من هذه المقاطع الشّعريّة.

لوتريمون *Lautreamont*، أغاني دومالدورور *Les Chants de Maldoror*، الأغنية V، المقطوعة 1، 1869.

العبارات المسطّرة من طرفنا هي وحدها التي تميّز النّصّين عن بعضهما: السرقة بيّنة، فهي طويلة إلى درجة لا يمكن فيها ردّ الاتّفاق إلى تشابه بالمصادفة، وليس هناك أيّة إشارة لموضع الاستعارة ولا لأصلها. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ لوتريمون Lautremont يمحي عمليّة الأخذ التي قام بها الدكتور شنو Chenu من قينو دو منتبليارد Gueneau de Montbeillard، مساعد بوفون Buffon: فهو لا يسرق فقط من الموسوعة، لكنه يحوّلها إلى سرقة.

إنّ الاستهجان الأخلاقي والتّشريعي في نفس الوقت للسرقة (كعملية ردع) أظهرت أنّ الاستشهاد يسمح بإحداث توازن، بدون شكّ عارض لكنّه ضروريّ، بين دوران الأفكار واحترام الملكية الأدبية. يفهم لماذا الاستشهاد مرتبط بالسرقة، مادام لا يتميّز عنها بغير مجرّد تعيين عمليّة الأخذ عن الآخر.

IV – التّلميح

يشبّه التّلميح عادة، بدوره، بالاستشهاد، لكن من أجل أسباب مختلفة تماما: لأنّه ليس حرفيّا ولا صريحا، يمكنه أن يبدو أكثر خفاء ودقّة. هكذا بالنّسبة لشارل نوديي ((استشهاد خالص ليس سوى البرهان على معرفة سهلة ومشتركة؛ غير أنّ تلميحا جميلا يكون أحيانا خاتم سحريّ)) (قضايا أدب مشروع، كرابلي CrapeletK، 2818). إنّه ما تتطلّبه بطريقة مختلفة ذاكرة القارئ وذكاؤه ولا يقطع استمراريّة النّصّ: فالتّلميح دائما بالنسبة لشارل نوديي، ((هو طريقة ذكيّة في نقل فكرة معروفة جدّا إلى الخطاب، بحيث يختلف عن الاستشهاد فهو ليس في حاجة إلى أن يسند باسم المؤلّف، الذي يكون معروفا من جميع الناس، خاصّة وأنّ الملمح الذي يستعيره هو استدعاء مباشر لذاكرة القارئ أكثر منه سلطة، كما هو الأمر في الاستشهاد الخالص، لكي تستعيد الذّكرى حسب نظام آخر للأشياء، مشابه لما هو مطروح)) (نفس المرجع).

مع ذلك فإنّ لا بدّ من التّذكير إلى أنّ التّلميح يقوم، كما كتب فونتانيي Fontanier، على ((الإحساس بعلاقة الشيء الذي نذكره بآخر لا نذكره حيث أنّ هذه العلاقة نفسها توقض الفكرة)) (صور الخطاب Figures du discours، فلامّاريون Flammarion، 7719)، هذا الشّيء ليس

دائما هو المدوّنة الأدبيّة. من الواضح في الواقع أنّ التّلميح يتجاوز كثيرا حقل التّناصّ. مادام يمكن الاستشهاد بكتابات غير أدبيّة، يمكن الإحالة، عن طريق التلميح، إلى التّاريخ، إلى الميثولوجيا، إلى الآراء أو إلى الأخلاق: إنّها الأنماط الثّلاثة للتّلميح التي يميّزها فونتانيي Fontanier ويضيف إليها التّلميح اللّفظي verbal، الذي ((لا يمثّل سوى لعبة كلمات)). وهو المعنى الذي يتعلّق في الواقع بأصل الكلمة -باللاّتينيّة allusio مشتقّة من ludere (لعب).

ما دام التّلميح شكلا من التّناصّ، يفترض إذن أن تكون للإحالة غير المباشرة للأدب خصوصيّتها فتستدعي بصفة خاصّة ذاكرة القارئ. يفترض الإيحاء الأدبي في الواقع أن يفهم القارئ من عبارة مبطّنة ما يريد المؤلف منه، فيفهمه بدون أن يصرّح له بذلك. لمّا يعتمد على لعبة عبارات، يبدو أكثر كعنصر لعبيّ، كنوع من الغمز المزحي الموجّه للقارئ. هكذا في «التّحقيق *L`inquisitoire*» لروبير بنجي *Robert Pinget*، يقيم الإيحاء تواطئا حقيقيّا بين السّارد والقارئ، على حساب شخصيّة الخادم الأصمّ حيث العيب النّطقيّ يغيّر ليس فقط التّعبيرات المصطلح عليها («أبرز شعره الطويل»، «لا يخرج من مطبخ جوبيتر»...)، العبارات المتخصّصة («opuscrule») أو التي تنتمي لحداثة غريبة عنه («electricienne» عوض «estheticiennes»)، بل أيضا أسماء العلم التي تحيل على المحيط الثّقافي (Cubidon عوض Cupidon...). يغيّر حتّى العناوين: هكذا يتكلم بهذه العبارات عن مسرحية موليير الممثلة في حديقة قصر أسياده أثناء حفل عظيم:

> [...] بدأوا إذن حوالي الحادية عشرة وعشرون
> دقيقة، يسمّى ذلك d`Escarpin foutreries
> حكاية معقّدة حيث الخادم يهرج دوما يريد

أن يـزوّج سـيّده الـشّاب ولا يرغـب الوالـد في ذلك فيما فهمت فيضع المسامير في العجلات، يمزح معه إسكارين Escarpin ويـضعه في كيس لكي يضربه.

التحقيق *L`inquisitoire*، نشر دومنوي *Ed. De Minuit*، 1962.

يجدر التّنبيـه أنّ الممثّل الـذي يلعـب دور «إسـكارين Escarpin» يـسمّى لوبوكن Lepoquin: فـإذا كـان الإيحـاء يغيـب عـن الخـادم، يفـترض أن يكـون مدركا من القارئ الذي يتعرّف من خلال هذا الإسـم علـى جنـاس تـصحيفيّ لبوكلن Poquelin. يغنـى التّلمـيح الأدبـيّ، عـن طريـق اللّعـب بالكلمـات، بفعـل جهـل الشخـصية،الذي يقـدّم في قالـب اسـتخفاف مزحـيّ، مـا دام ينـدرج في سـياق عيوبـه النّطقيّـة: فرهافـة الحكـي، التّواطـؤ المتعـالم الـذي يقيمـه مـع القارئ، ناتج جزئيّا من الخواء الثّقافي الذي يعاني منه الخادم.

بـصفة عامّـة، يكـون الإيحـاء أكثـر فعاليّـة كلّمـا عـالج نـصّا معروفـا، بحيث الاشـتراك معـه في كلمـة أو كلمـتين تكفـي الإحالـة عليـه. هكـذا، بـدون مجازفة كبيرة، يمكن ضمان أنّ التّلميح إلى لافونتين La Fontaine، في مقطع المحيط الذي نجده في أغاني مالدورور لا يمرّ دون أن يثير الانتباه:

أيّها المحيط العجوز، عظمتك المادّيـة لا يمكـن أن تقـارن إلاّ بقـدر مـا بـذل ومـا كـان لابـدّ أن يبذل من قوّة فعّالة لتولّد مجموع مـا تحتويـه مــن مــاء. لا يمكــن الإحاطــة بــك بلمحــة واحــدة. [...] يأكـل الإنــسان عناصــر قوتــه،

ويبذل جهودا أخرى، تؤهّله لمصير أحسن، لكي يبدو سمينا . ليتضخّم بقدر ما يريد، هذا الضّفدع المحبوب. لتطمئنّ، لن يبلغ مبلغك في الضّخامة؛ هذا ما أفترضه على أقلّ تقدير. لك منّي التّحايا، أيّها المحيط العجوز!

لوتريمون ***Lautremont***، أغاني مالدورور ***Les Chants de Maldoror***، الأغنية I، 1896.

ينقل التّلميح هنا عبارات العلاقة التي يقيمها مؤلّف خرافات الحيوان : فالضّفدع هو الإنسان الذي يدّعي بأنّه قويّ مثل الثّور، أي المحيط. عظمة المحيط، صغار الإنسان: تلك هي العظة التي يستمدّها لوتريمون Lautremont من تلميحه لخرافة الحيوان. يكمن تفرّد هذا التّلميح في كونه يكشف عن مبدإ خرافة الحيوان (الضّفدع مثل الإنسان، مزده بنفسه وغير واع بضعفه) ويثري دلالته، دون أن يستحضره بصفة صريحة.

لايظهر التّلميح دائما إذن كغمزة متواطئة موجّهة للقارئ. عادة، ما تأخذ الشكل البسيط لأخذ من جديد، حرفيّ إلى حدّ ما وضمنيّ. هكذا، في سونيتة 25 من حالات ندم des Regrets، لبالاّي Bellay يقتبس فيها أحد أبيات الشّعر الأكثر انتشارا لبيترارك Petrarque، والتي كانت معروفة لدى رجال النهضة:

Malheureux l`an, le mois, le jour, l`heure et le poinct
Et malheureuse soit la flatteuse esperance
Quand pour venir icy j`abandonnay la France:
La France, et mon enjou don’t le desir me poing.

Les Regrets, 1558.

البيت الأوّل من السّونيتة هو ترجمة واضحة للبيت:

«Benedetto sia`l giorno e`l mese e l`anno, la stagione, e`l tempo e`l punto»

«ليبارك النّهار والشّهر والعام Beni soit le jour et le mois et l`annee»، الجملة التي احتفل بها بيترارك Petrarque بلقائه مع لور Laure، في السّونيتة 61 (انظر تعليقات وحواشي طبعة دروز Droz، 1979)؛ مترجم بالأي قلب دلالتها (أصبح الاحتفال لعنة) فطبّقها على سياق مشؤوم (المنفى). يكون التّلميح أكثر حدّة لمّا يتأسّس على الوفاء بحرفيّة النّصّ وعلى القلب الجذريّ لمعناه. في هذه السّونيتة، لبالأي يسجّل اختلافه بوضوح مع البتراركية، وهو ما اتّبعه أيضا في الزّيتون حيث نجده قد أخذ نفس هذا البيت، بدون أن يغيّر في حرفيّته أو في سياقه:

O prison doulce, ou captif je demeure
Non par dedaing, force ou inimite,
Mais m`y tiendra jusqu`a tant que je demeure.

O l`an heureux, le mois, le jour et l`heure,
Que mon coeur fut avecq`elle allie!
O l`heureux noeu, par qui j`y fu`lie,
Bien que souvent je plain`, souspire et pleure!

L`Olive, 1549

التّلميح إلى بتريارك Petriarque يربط إذن، بالإضافة إلى ذلك، حالات ندم Les regrets بالزّيتون L`Olive.

مهما كان اللّعب بالمعنى الذي يشير إليه مثل هذا التّلميح، لمّا يكون النّصّ الذي يحيل إليه لم يعد حاضرا بفعاليّة في ذاكرة القرّاء، يكون مشروعا التّساؤل إذا ما كان لم يصبح «مصدرا» يتوقّف عن مساءلة القارئ مباشرة ولا يمكن تعيينه إلاّ من خلال المتفقّهين. إنّه فقط لمّا يتمّ توضيحه،

عن طريق التّذكير الصّريح بالنّصّ الذي يحيل عليه ضمنيا، حينئذ لذّته النّافذة، النكهة الهازئة بخفاء التي تشكّله، يمكنها أن تظهر من جديد. فعل القراءة ومساهمة النّقد تمرّ قبل كلّ شيء بتوضيح للتّلميح: الاستشهاد الذي يشرحه يعرّض النّصّ الذي يقصد إليه التلميح إلى عكس ما يجب أن يكون عليه من غياب in absentia. فيما يلي ذلك فقط، يكون في الإمكان، من جديد، قبول النّظام التّلميحي، أي الضّمنيّ، الذي يمثّل خاصّيته. إجلاء المصدر، يعني تفكيك آليّة التّلميح من أجل السّماح له فيما بعد بتسجيل الدّلالة بطريقة ملتوية.

القسم الثاني

علاقات الاشتقاق

المحاكاة السّاخرة [الباروديا] والمعارضة هما الصّنفان الكبيران لعلاقة الاشتقاق التي توحّد نصًّا بآخر؛ يعتمد الأوّل على تحويل للثّاني بمحاكاة «السّابق».

I ـ المحاكاة السّاخرة والتّحريف الهزلي

في الطّروس Palimpseste، يسعى جينيت Genette إلى توضيح مفهوم المحاكاة السّاخرة، فيبيّن كم هي التّعريفات متنوّعة وكيف أنّها غطّت ممارسات، هي متقاربة، وغير متمايزة بما فيه الكفاية. نادرا ما استخدم المصطلح في العصر الكلاسيكي (بينما كانت ممارسته مكثّفة)، تشمل المحاكاة الساخرة عامّة المعارضة، لكنّها تختلف بما فيه الكفاية عن التّحريف الهزلي. على العكس من ذلك، انطلاقا من القرن التّاسع عشر، فرض صنف المعارضة نفسه بصفة مستقلّة، وأصبح يحيل بكلّ وضوح على محاكاة أسلوب، بينما ظهر التّحريف الهزليّ كتنوّع بسيط للمحاكاة السّاخرة. رغم أنّ هذان الشّكلان يستحقّان أن نفصل بينهما بدقّة، مادامت

أيضا طرقهما تتعارض فيما بينها حدّاً بحدّ: يتأسّس التّحريف الهزلي على إعادة الكتابة في أسلوب هابط لعمل حيث يتم الاحتفاظ بموضوعه، بينما المحاكاة السّاخرة تتمثّل في تحويل نصّ فتغيّر موضوعه تماما محافظة على الأسلوب.

المحاكاة السّاخرة الأكثر فعاليّة هي تلك التي تقتفي أثر النّصّ الذي تغيّره عن قرب. لهذا هي على الدّوام نسبيًا قصيرة: تركيب الاستشهادات لا يمكن أن يتابع في عدد من الصّفحات كبير. تتحدّد أحيانا ببيت شعريّ واحد، مثلما هو الأمر في هذا المقطع من طرطوف Tartuf حيث جعل موليير طرطوف Tartuf، حين أراد إغواء ألمير Elmire، يقول:

Ah! Pour etre devot, je n`en suis pas moins homme	آه! قبل أن أكون ورعا، ماأناسوى إنسان
Et lorsqu`on vient a voir vos celestes appas	ولّما تلمح جاذبيّتك السّماويّة
Un coeur se laisse prendre, et ne raisonne pas	القلب يسلّم نفسه، ويمتنع عن التّفكير.
Moliere, Tartuff, acte III, scene 3, 1669	موليير، طرطوف، الفصل الثالث، المشهد الثالث.

يعيد موليير Moliere هنا استخدام البيت الشّعري الشّهير لسرتوريوس Sertorius «آه ! قبل أن أكون رومانيًا ما أنا سوى إنسان» الذي عن طريقه صرّح سرتوريوس لثامير، سيّدة شرف الملكة فاريات، بحبّه لهذه الأخيرة:

Ah ! pour etre Romain, je n`en suis pas moins homme	قبل أن أكون رومانيّا، ما أنا سوى إنسان
J`aime, et peut-etre plus qu`on n`a jamais aime,	أعشق، لعلّي كما لم أعشق أبدا من قبل

رغم سنّي وبالرّغم عنّي، قلبي التهب	Malgre mon age et moi, mon coeur s`est enflamme
اعتقدت أنّي سوف أقنع نفسي، وكلّ نباهتي	J`ai cru pouvoir me vaincre, et toute mon adresse
في مابذلته من عناءتركتني أتيقّن من ضعفي	Dans mes plus grands efforts m`a fait voir ma faiblesse
كورناي، سرتوريوس، الفصل I، المشهد 4/	Corneille, Sertorius, acte I, scene 4, 1662

التّحويل الأدنى لبيت كورناي الشّعريّ دعّم المحاكاة السّاخرة: طرطوف Tartuffe، معترفا بضعفه، يكشف قناع نفاقه. شبه-الضّرورة العرقيّة (الورع) وضع في نفس المستوى مع الضّرورة السياسيّة (روماني لا يمكنه أن يغرم بالملكة) تصبح مدعاة للضّحك والأثر التّهكّمي تزايد لمّا اقتحم صدى القوّة المأساويّة لبيت كورناي. طرطوف لم يكن ممكنا أن يكون بطلا ممزّقا حقيقة: ازدواجيّة عواطفه ليست سوى علامة على ريائه.

شكل آخر من المحاكاة السّاخرة، اعتبرها جينيت Genette ((الأكثر أناقة لأنّها الأكثر اقتصادا)) (الطّروس، مذكور سابقا)، هي استخدام حرفيّ جديد لفقرة مطبّقة على سياق جديد: يلجأ التّغيير لعمليّة تركيب في نصّ آخر. هكذا، في مدرسة النّساء، يحتدّ أرنولف Arnolphe ضدّ أقنيس Agnes، فيطردها بهذه العبارات:

أنا سيّد، أتكلّم؛ اذهبي، أطيعي	Je suis maitre, je parle, allez, obeissez
موليير، مدرسة النساء، الفصل II، المشهد 5، 1662	Moliere, L`ecole des femmes, acte II, scene5,

هذا البيت الشّعريّ ما هو سوى البيت الذي يطرد فيه بومبي Pompee، في سرتوريوس Sertorius، بربينّا Perpenna، لمّا يرفض أن يكون متواطئا بالقوّة

معها في خياناتها وقتلها لسرتوريوس Sertorius (الفصل V، المشهد 6). تكمن قوّة المعارضة السّاخرة هنا أيضا في التّوتّر بين التّقارب الذي يجمع ما بين النّصّين والفرق الذي يميّز بينهما: هما متعاصران (تعود سرتوريوس إلى فيفري 1662 ومدرسة النّساء إلى ديسمبر من نفس العام) والبيتان متشابهان، تقعان في نهاية مشهد. رغم أنّ تعارض دلالتهما التّام: يبرز بومبي Pompee، بهذا البيت، كرمه بينما أرنولف Arnolphe، الذي تخنقه الغيرة، يبدو متغطرسا على العائلة، عاجزا عن التّحكّم في ذاته نفسها. هنا أيضا، ينتج الأثر التّهكّمي عن الصّدمة النّاتجة عن إدماج بيت شعر مأساويّ في سياق تهكّمي: لم يتغيّر لا الأسلوب ولا حرفيّة النّصّ، عبّر تغيّر السّياق عن تغيير في الموضوع وهو ما أنتج تحويلا لعبيّ للمعنى. يمكن للمحاكاة السّاخرة إذن أن تتمثّل في مجرّد استشهاد؛ وفي المقابل حسب ميشيل بيتور، كلّ استشهاد هو نفسه شكل من المحاكاة السّاخرة، تقطيع مقطع، تغيير موقعه في سياق مستجدّ ينزع دوما لتحريف المعنى (انظر الأنطولوجيا، ص.174).

في أقصى الطّرف الآخر من مستوى المحاكاة السّاخرة يقع شابولان المكشوف الرّأس Chapelain decoiffe: يتعلّق الأمر بشكل هو في نفس الوقت قانونيّ ومحدّد، ما دام هذا النّصّ، المكتوب، بصفة مشتركة من طرف فيروتيير Furetiere، بوالو Boileau بدون شكّ (تتجسّد المحاكاة السّاخرة بصفة منتظمة في أعمال هذا المؤلّف، منذ أوّل نشر لها بعد وفاته)، ولعلّه راسين Racine، يستعيد عدّة صفحات من السّيد Le Cid، أجريت عليها تغييرات دنيا. موضوع شابولان المكشوف الرّأس Chapelain decoiffe هو انتقال، في سجلّ الابتذال، في المنافسة التي تعارض، في السيد Le Cid، ما بين دون دياق don Diegue والكونت comte: خصومة أدبيّة تفرّق ما بين لا سير La Serre وشابولان Chapelain؛ يبلغ الخصمان حدّ العراك الجسديّ فينزع لا سير La Serre عمّن حصل على الأفضليّة من طرف الملك باروكته. يتشكّل المشهد

الثّـاني مــن مناجـاة لـشابولان Chapelin، المـدعو إلى الثّـأر مـن كاسـيني Cassaigne. في المشهد الموالي، يقنع شابولان Chapelain تابعه الشّابّ بإصلاح الإهانـة التي تلقّاها؛ يقبل هـذا الأخير، لكنّـه يجد نفسه منقسما بين أمرين متناقضين: إنقاذ شرف سيّده وفقدان منحته. يعرض هذه الورطة في المشهد ما قبل الأخير من المحاكاة السّاخرة الذي ينتهي بحوار بين كاسيني Cassaigne ولا سير La Serre، المتأهّبين لقياس موهبتهما الشّعريّة.

نتعرّف بدون صعوبة، في هذا المختصر السّريع، على التّحويل الحاصل على موضوع السّيد Cid: تمّ الاحتفاظ بالجزء الأساسيّ (المنافسة، الإهانة، الثّأر، الورطة...) لكن الموضوع تغيّر. استعراض القوّة الذي قام به شابولان المكشوف الرّأس Chapelain le decoiffe تتمثّل في أنّ التّحويل الذي يفرضه على السيد Le Cid، والذي، بواسطته، وهو أمر لا يخلو من السخرية، يعقد أيضا صلة منافسة مزحيّة، تتأسّس على إعادة استعمال شبه حرفيّ لرسالته؛ لمّا يفرض تغيير الموضوع تعديلا، يتمّ عن طريق استبدال حدّ بحدّ، ما لا يمنع أبدا من التّعرّف على البيت الشّعريّ المأساويّ متخفّيا خلف البيت الشّعريّ التّهكّمي الذي وضعه كتّاب المحاكاة الساخرة في موقعه:

لا سير	La Serre
أخيرا حصلت عليه، على تفضيل الملك	Enfin vous l`emporter, et la faveur du Roi
يغمرك بالهبات التي هي من حقّي	Vous accable de dons qui n`etaient dus qu`a moi.
نرى بأنّ ذهب كاستيليا كلّه يسير إلى بيتك	On voit rouler chez vous tout l`or de la Castille

شابولان	Chapelain
الألف فرنك التي منحهاإلى عائلتي ثلاث مرّات	Les trois fois mille francs qu`il met dans ma famille

Temoignent mon merite, et font connaitre assez	تشهد على فضلي، ومعرفته بي أكثر
Qu`on ne hait pas mes vers pour etre un peu forces	فليتخلّ عن كره أشعاري لكي لا تشتدّ ضراوة
La Serre	لا سير
Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes	مهما كانت عظمة الملوك، هم مثلنا
Il se trompent en vers commes les autres hommes	ينخدعون بالشّعر مثلما ينخدع جميع البشر
Et ce choix sert de preuve a tous les courtisans	وهذا الانتقاء يصلح برهانا لكلّ المتملّقين
Qu`a de mechants auteurs ils font de beaux presents	كم من مؤلّفين أشرار حصلوا على هدايا ثمينة
Chapelain	شابولان
Ne parlons point du choix don't votre esprit s`irrite	لن نتحدّث أبدا عن اصطفاء تنزعج له روحك؛
La cabale l`a fait plutot que le merite	الدّسّ شيمتها أكثر من الفضل.
Chapelain decoiffe, scene1,	شابولان المكشوف الرّأس، المشهد I، 1665

استحضار سريع للسّيد يبيّن تقارب المشهدين:

Le Comte	الكونت
Enfin vous l`emportez, et la faveur du roi	أخيرا حصلت عليه، على تفضيل الملك
Vous eleve en un rang qui n`etait du qu`a moi,	رفعك إلى مقام لا يكون إلاّ من حقّي

Je vous fait gouverneur du prince de Castille	أراك مربّيا لأمير كاستيليا
Don Diegue	دون دييق
Cette marque d`honneur qu`il met dans ma famille	سمة الشّرف هذه التي أضفاها على عائلتي
Montre a tous qu`il est juste, et fait connaitre assez	تبرهن للجميع بأنّه عادل، وتدلّ على معرفته بي أكثر
Qu`il sait recompenser les services passes	وبأنّه يعرف كيف يجازي الخدمات الماضية
Le comte	الكونت
Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes.	مهما كانت عظمة الملوك، هم مثلنا
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes	قد ينخدعون مثل النّاس الآخرين
Et ce choix sert de preuve a tous les courtisans	وهذا الانتقاء يصلح برهانا لكلّ المتملّقين
Qu`ils savent mal payer les service presents	فليعرفوا كيف يسيئون تقدير الخدمات الحاضرة
Don Diegue	دون دييق
Ne parlons plus d`un choix don't votre esprit s`irrite	لن نتحدّث عن اصطفاء تنزعج له روحك؛
La faveur l`a pu faire autant que le merite	التي تصنعها الحظوة أكثر من الاعتراف بالفضل
Corneille, Le Cid, acte I, scene 3,	كورناي، السّيد، الفصل I، المشهد3، 1637

لمّا يتمّ عرض المنافسة القائمة بين الرّجلين، سبب الصّراع، شّابولان المكشوف الرّأس Le chapelain decoiffe لا يبين عن اختلافه عن السّيد إلاّ لكي يوقع في السّجلّ المنحطّ المناقشة النّبيلة التي جعلت دون دياق ينشقّ:

شابولان	Chapelaine
ياللغضب! يالفقدان الأمل! يا للباروكة الصّديقة !	O rage! O desespoir! O perruque mamie
لم تعيشي إذن طويلا إلاّمن أجل هذه الفضيحة	N`as-tu donc tant vecu que pour cette infamie?
لم تخوني أمل كثير من ذوي الباروكات	N`as-tu trompe l`espoir de tant de perruquiers
من أجل رؤية كثيرمن شجرالغارتذبل في نهارواحد	Que pour voir en un jour fletrir tant de lauriers
ضربة جديدة قاتلة في رأسي!	Nouvelle pension fatale a ma calotte!
مصيبة عظيمة ترمي بك في الوحل	Precipice eleve qui te jette en la crotte
ذكريات مستجدّة قاسية عن معزّتك الماضية،	Cruel ressouvenir de tes honneurs passes,
خدمات عشرين عاما امّحت في نهار واحد!	Service de vingt ans en un jour effaces!
شابولان المكشوف الرّأس، مشهد 2.	Chapelain decoiffe, scene2.

تمّ احترام بنية النّصّ الأوّل بأمانة؛ تتّبع الطّريقة في المشهد الموالي حيث شابولان يترجّى كاسيني Cassaigneبعبارات تعيد عن قرب المشهد الخامس الشّهير من الفصل الأوّل (كاسيني، هل لك قلب؟- هو شيء آخر

غير سيّدي / هل تحسّ به في الرّاهن، شابولان المكشوف الرّأس Chapelain decoiffe، مشهد 3). نفهم بأنّه، كما كتب المؤلّفون في تنبيههم لـ«سادتنا في الأكاديمية الفرنسية»، ((يتمثّل كلّ جمال هذه المسرحيّة في علاقتها بهذا الآخر))؛ وأضافوا: ((من يتمتّعون بصفاء الذّهن يتعرّفون عليه بسهولة)) (مذكور سابقا). وهو أيضا رأي مارمونتيل Marmontel، المعجب الكبير بشابولان المكشوف الرّأس Chapelain decoiffe: ((فضل وهدف المحاكاة السّاخرة، لمّا تكون جيّدة، تجعلنا نحسّ بعلاقة بين أكبر الأشياء وأصغرها، علاقة، بدقّتها وجدّتها، تحدث فينا مفاجأة قويّة: تناقض وتشابه، هذه هي مصادر النّادرة الجيّدة؛ ومن هنا فإنّ المحاكاة السّاخرة ذكيّة ولاذعة)) (عناصر الأدب ,Element de litterature، مقال «المحاكاة السّاخرة Parodie» 1787).

على العكس من المحاكاة السّاخرة، التّحريف الهزليّ يعيد معالجة الموضوع لكنّه يبتعد كثيرا عن حرفيّة النّصّ الذي يحوّله. إنّه إذن ذاكرة لوقائع وحوادث، لأغراض وشخوص مفترضة، مادامت فعاليّتها تتعلّق بالتّعرّف على النّصّ الذي التصقت به. لكن وبصفة خاصّة، يستند التّحريف الهزليّ على وعي حادّ بالتّفريق وبالتّراتبيّة بين الأنواع وتعالقها المحدود مع مستوى في الأسلوب: موضوع نبيل (الملحمة، التي تمثّلها الإنيادة L`eneide) تجب معالجته في سجلّ سام، موضوع وسيط (تمثّله الجيوريّات Les Georgiques) في أسلوب معتدل، وموضوع بسيط (الرّعويّات Les Bucoliques) في أسلوب متواضع. يتولّد التّهكّميّ والهجائيّ في الواقع من تناقض، مؤسّس للهزليّ، بين نمط الموضوع والسّجلّ الأسلوبيّ الذي عولج فيه. يحرّف النّصّ مثلما يتنكّر الملك في قناع صعلوك ويتّخذ لغته.

هكذا فإنّه، في فرجيل المتنكر Le Virgile travesti، يعيد سكارّون Scarron بأمانة مختلف أحداث الإنيادة L`eneide لكنّه يعالجها في سجلّ

مبتذل وبأسلوب عامّي؛ فيفضّل على بحر الشّعر الإسكندريّ alexandrin [من اثني عشر مقطعا صوتيّا]، والذي يعادل البحر السّداسي التّفعيلات hexametre dactylique اللاّتينيّ، البحر الثّمانيّ المقاطع octosyllabe. وينزل الأبطال الملحميّين، خاصّة ديدون Didon وإيني Enee من عليائهم. يتولّد الهجاء والتّهكّم من هذا الإضعاف لما هو سامي، ومن عودة البطل إلى الحجم العادي، وهما الذان يخدمان لعبة المفارقة التاريخية. يتمّ تحيين وتحريف الحدث، يقرّبانها من القارئ ويشكّكان في المسافة التي يجب أن تفرض؛ هكذا، لمّا تتوسّل ديدون Didon لأختها من أجل أن تذهب لإقناع إيني Enee بأن لا يغادر قرطاج، تحيل على رونصار Ronsard:

يا أختاه! دعيه يفهم جيّدا	O ma soeur! fais-lui bien comprendre
كما قال رونصار لكاسّاندر	Comme Ronsard dit a Cassandre
لست بالجنديّ دولوب الفظّ	Qu`a moin que Dolop soudard
لمّا رشق بالنّبل	Ou cil don't l`homicide dard
فأردى هكتور قتيلا،	Mit Hector dans la sepulture
كان عليه أن يحنث باليمين	Il devrait etre, le parjure
ويكون أكثر امتنانا لديدون	Plus reconnaissant a Didon
سكارّون، فرجيل المتنكّر، كتاب IV، الأشعار	Scarron, Le Vergile travesti, livre IV, vers 1920 sqq.,1662.

هكذا تمّ اقتلاع الإنيادة L`Eneide من زمنيّتها الأسطوريّة وإدراجها في زمن تاريخيّ: التّلميح لرونسار Ronsard الموضوع على لسان ديدون Didon لا يمكن إلاّ أن يبعث على الابتسام.

إنّ نمط الخطاب الذي يسنده السّارد لشخوصه مثل تعاليقه التي تتخلّل القصّة توصل إلى ابتذال جذريّ للأفعال الأكثر بطوليّة. هكذا، في

الكتاب VI (من الإنيادة L`Eneide كما في فرجيل المتنكّر Vergile travesti)، يشرع إيني Enee في النّزول إلى جهنّم؛ فيلتقي، من بين الموتى، في «حقول الدّموع»، بالنّساء اللّواتي توفّين بسبب الحزن من جرّاء الحبّ، ومن بينهنّ ديدون Didon. وهي تذرف الدّموع بتأثّر، شرح إيني Enee لديدون بأنّه فارق قرطاج بالرّغم عنه ولم يكن أبدا يرغب في موتها. غير أنّ ديدون Didon ظلّت غير مبالية بكلامه:

أخيرا انتزعت نفسها كارهة، هربت نحو
الغابة الملأى بالظّلال، حيث زوج الزّمن
الفارط، كان سيشو Sychee، متجاويا مع هذه
المعاناة التي تضاهي حبّه. وفي هذه الأثناء،
هاهو إيني Enee، وقد تأثّر قلبه بقساوة هذا
المصير، يتبعها عن بعد، العينان دامعتان، تملأ
نفسه الشفقة، بينما هي كانت ذاهبة.

فرجيل، الإنيادة، الكتاب *VI*، أجمل الرّسائل، ترجمة ج. بيريت، Virgile, *L`Eneide*, *livre VI*, 1989

هكذا قام سكارّون، نفسه، بسرد ردّ فعل ديدون:

Mais, elle, d`une mine grise,
Paya ce joli compliment,
Sans s`ebranler aucunement
Des beaux endroits de sa harrangue,
Et, lui tirant un pied de langue,
Rendant son visage vilain,
Faisant les cornes d`une main,
Et de l`autre une petarade,
Et sur le tout une gambade,

Le laissa pleurer tout son soul.
Quelque auteur (il faut qu`il soit fou)
Ecrit que cette ame damnee
Dit au reverent maitre Enee:
((Allez vous faire tout a droit...
Ce serait un vilain endroit
En mon livre, et cette parole
D`une ombre, tant soit-elle folle
Est indigne de mon jujement,
Je ne la crois donc nullement,
Et m`arrete a mon grand poete,
Qui dit que, l`incartade faite,
Elle courut en faire part,
A Sichaeus, le vieil penard,
Qui lors possedait tout entiere
Cette ame de soi meurtriere,
Qui l`aimait au petit doigt lors
Plus qu`Aeneas en tout son corps.
Et l`eut bien suivie a la piste,
Mais la vieille lui conseilla
De ne songer plus a cela,
Et, s`il pouvait meme, d`en rire,
Mais, quoi que la vieille put dire,
Il ne trouva nullement bon
Le fier procede de Didon.
Et pourtant, comme il etait tendre,
Ses yeux furent vus eau repandre:
Je crois vous avoir deja dit
Qu`il donnait des pleurs a credit,
Et qu`il avait le don des larmes.

Scarron, Le Virgile travesti, livre VI, vers 1760 sq.

تسمح المواجهة بين هذين النّصّين ببيان الطّرق الأساسيّة للتّحريف الهزلي. نستنتج في البداية مضاعفة معتبرة للأحداث المعادة: فبينما تكون المحاكاة السّاخرة مؤسّسة على التّعديل الأكثر اقتصادا ممكنا «للنّصّ السّابق»، يكون التّحريف مطنبا. فبقدر ما يطول «النّصّ اللاّحق» يحتوي أكثر على تعليقات السّارد: في تظاهره بتبجيل هذا المؤلّف الكبير فرجيل Vergile («شاعري الكبير»)، يختلق أيضا نصّا آخر، ساردا نفس القصّة، التي تسمح له، عن طريق الإنكار الذي يراد منه الإثبات، بإدراج الإهانة المضافة في خطاب ديدون Didon. لكن بصفة خاصّة رسم طبائع الشّخصيات الذي يسهم في نزع ما يحيط بهم من هالة: فسيشو Sichoeusعجوز فان «vieil penard»، مصاب بالنّقرس (وليس شيخا حكيما تكسوه هالة بياض الشّيب)، ديدون Didon، «العجوز» ليست ظالّة من جرّاء الغرام، لكنها وبكلّ بساطة «مجنونة»؛ لا تسحب محافظة على ماء الوجه، لكنّها تكثر، أمام إيني Enee، من الإشارات البذيئة والمشينة لكي تبدي عدم اهتمامها واحتقارها. أمّا بخصوص إيني Enee فإنّ جدّيته هي التي أصبحت موضع الشّكّ: فهو ماهر في الحديث، يعرف كيف يتصنّع الحزن ويذرف الدّموع حسب الطّلب. فالسّارد لا يضخّم من بطله، لكن على العكس من ذلك يشير إلى ريائه. فالنّظرة التي يجب أن يرى بها القارئ القصّة وشخوصها المتصارعة معدّلة ليس فقط لكي يكون لها تأثير تهكّميّ بسيط بل لتصبح هجاء حقيقيّا للملحميّ وللبطوليّ وهو ما توصّلت إليها إعادة كتابتها. فالانتقال إلى سجلّ مبتذل له أيضا قيمة إيديولوجيّة وتاريخيّة: يسمح بالتّقليل من قيمة عظمة الملحميّ وجعله يسقط في مصاف التّاريخيّ واليوميّ.

مع ذلك فإنّه من المبالغة تحديد التّحريف الهزليّ بإسقاط القداسة وجعله استعمالا وقحا. فهذا الشّكل من إعادة الكتابة يكشف عن احترام لأساس الأحداث: ولمّا يحيّن النّصّ، يجعله قابلا للقراءة من طرف جمهور

تبعده عنه المسافة التّاريخيّة والتمجيد الملحميّ. لكنّه أيضا يكشف عن احترام لتراتبيّة الأعمال: فمحاكاة فرجيل المتكّر Vergile travesti وإن كانت عن طريق المناقضة فيها اعتراف بعظمة كلّ من فرجيل Vergile وهومير Homere. إنّه وبالضّبط لمّا يضمر الشّعور بهذه العظمة، بتراتبيّة الأنواع والأساليب والأعمال تفقد الكتابة الهزلية أهمّيتها ويصبح القارئ نفسه عاجزا عن تلقّي البعد التّهكّمي والوقح والهجائيّ... فيها.

من ناحية أخرى يصبح من المبالغة بمكان التّفريق الصّارم جدّاً بين الأنظمة اللّعبيّة والهجائيّة: شابولان المكشوف الرّأس Le Chapelain decoiffe، حتّى وإن كان أقرب إلى اللعب منه إلى نزع القداسة، يحتوي أيضا على عدد من الوخزات اللاّذعة اتّجاه الغرور والمنافسة الأدبيّتين؛ ولا يخلو نصّ سكارّون Scarron من هذا القدر من اللّعب الذي يصنع بدوره لذّة القارئ. هكذا لا يسعنا سوى أن نؤيّد جينيت Genette، لمّا يشير بدقّة إلى أنّ الأصناف التي يميّزبينها في الطّروس Palimpsestes ليست صمّاء (انظر اللّوح البياني في ص 45، المرجع مذكور سابقا): فإذا ما كان بالأحرى للمحاكاة السّاخرة نظاما (أو وظيفة) لعبيّا، وللتّحريف الهزليّ نظام هجائيّ، يعود في نهاية المطاف للقارئ تحديد طبيعة الفعاليّة الخاصّة التي يعترف بها لمختلف هذه النّصوص.

II ـ المعارضة

لم يدخل مصطلح المعارضة إلى فرنسا إلاّ في نهاية القرن الثّامن عشر، مثله في ذلك مثل الممارسات المحاكية للمعالم، المشهورة في مجال الرّسم. فالمعارضة ليست تغييرا لنصّ معيّن، لكنّها محاكاة أسلوب: اختيار الموضوع إذن غير ذي أهمّية بالنّسبة لتحقيق هذه المحاكاة. هكذا أنجز بروست Proust، انطلاقا من أساس حادثة عادية، قضيّة لوموان l`affaire Lemoine، مهندس

يصنع الألماس، تسع معارضات، تحيل كلّ منها على تسعة مؤلّفين مختلفين. على عكس المحاكاة السّاخرة، محاكاة أسلوب لا تتطلّب الاستعادة الحرفيّة لنصّ: لهذا اعتذر بروست Proust، في رسالة بعث بها إلى روبير دريفيس Robert Dryfus، لكونه سمح بالمرور في معارضاته لـ((جملتين تعرّضتا لبعض التغيير فيما يبدو)) (ذكرها جون ميلّي Jean Milly، معارضات بروست Les Pastiches de Proust، أرموند كولن Armand Colin، 1970).

على المحاكي أن يعتني بلحن الأغنية وليس بكلماتها (انظر الأنطولوجيا، ص 161[ملحق الكتاب المترجم]). أيضا للمعارضة دوما، سواء قليلا أم كثيرا، قيمة نقد؛ من الجدير بالملاحظة أنّها، عند بروست Proust، تسير جنبا إلى جنب مع تحليل أسلوبيّ، هو بمثابة الوجه الجدّي المضاعف للّعبة التي تمثّلها المعارضة. هكذا، فـ((في رواية لبالزاك Dans un roman de Balzac)) له علاقة مع مقال ضد سانت-بوف Contre Saint-Beuve، ((سانت-بوف وبالزاك)) و((قضية لوموان بقلم غوستاف فلوبير L`affaire Lemoine par Gustave Flaubert)) لهما علاقة مع ((بخصوص «أسلوب» فلوبير A propos du «style» de Flaubert)).

توضّح معارضة فلوبير الملامح الأسلوبيّة التي كشف عنها بروست Proust بحذق كبير في مقالاته. هكذا تضاعف ((قضيّة لوموان بقلم غوستاف فلوبير L`affaire Lemoine par Gustave Flaubert)) من استعمالات الماضي النّاقص l`imparfait والماضي البسيط le passe simple في غير محلّها، يدلّ الثّاني على حالة ممتدّة، والأوّل على العكس من ذلك، يدلّ على تغيير أو على فعل:

كان المهرّجون قد شرعوا بتبادل الشّتائم من مصطبة إلى أخرى، والنّساء، ناظرات إلى

أزواجهم، وقد كانت الضّحكات تخنقهنّ عبر منديل، لمّا ساد الصّمت، بدا الرّئيس مستغرقا في النّعاس، كان محامي ورنر Werner يلقي مرافعته.

«قضيّة لوموان بقلم غوستاف فلوبير *L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert*».

معارضات ومختلفات *Pastiches et Melanges*، غاليمار *Gallimard*، 1919.

نفس الشّيء، الاستعمال الخاصّ جدّاً بفلوبير Flaubert لحرف العطف الدّالّ على التّرتيب coordination de conjonction la «وet» تمّ استعماله بصفة منتظمة من طرف بروست Proust:

لكي ينتهي، تفحّص [الرّئيس] صور الرّؤساء غريفي وكارنو، الموضوعة في أعلى المحكمة؛ ورفع كلّ منهم الرّأس، تثبّت من أنّ العفن كان قد حجبها. [...] جميعا، حتّى أفقرهم كان عليه أن يحصل -كان ذلك مؤكّدا- على الملايين. حتّى أنّهم راوهم أمامهم، في منتهى الأسف حيث اعتقد أنّهم يمتلكون ما تذرف الدّموع من أجله. والكثير استسلم مرّة أخرى للذّة الأحلام التي كان قد شكّلها، لمّا كان قد استشفّ الثّروة، على وقع خبر الاكتشاف، قبل أن يتمّ التّعرّف على المحتال.

نفس المصدر

تمّ وضع العطف في مقدّمة الجملة خمس مرّات في نصّ قصير. فالمؤلّف، ما أن توضّحت الطّريقة حتّى شرع في تكرارها بصفة مبالغ فيها؛ أثر التّركيز المحصّل عليه هكذا يضفي على النّصّ بعده اللّعبيّ. هكذا فإنّ المعارضة تعادل التّحليل النّقدي: في ((بخصوص أسلوب فلوبير A propos du «style» de Flaubert))، لاحظ بروست Proust في الواقع، أنّ ((حرف العطف «وet» ليس له نفس الهدف الذي أسنده له النحو أبدا. إنّه يسجّل وقفة في حدود إيقاعيّة ويقسّم لوحة)). يضيف بأنّه ((حيث لا يفكّر أيّ شخص في استعماله، يستخدمه فلوبير Flaubert. إنّه مثل إشارة إلى أنّ جزءا آخر من اللّوحة يبدأ، وكأنّ الموجة المنحسرة من جديد، سوف تتشكّل مجدّدا. [...] بكلمة واحدة، عند فلوبير Flaubert، «وet» تبدأ بها جملة ثانويّة ولا تنهي أبدا تعدادا)) (الأحداث Chroniques، غاليمار Gallimard، 1927). في الواقع، كما يلاحظ أيضا بروست Proust، يلغي فلوبير Flaubert حتّى العطف بين مختلف العبارات الّتي تعدّد؛ إنّه الملمح الأسلوبيّ الذي يحاكيه في معارضته: ((كان سيعرف صيحة طائر النّوء، قدوم الضّباب، اهتزاز المراكب، تكاثر السّحب، ويبقى لساعات متّكئا بجسده على ركبتيه [...])) (بروست Proust، ((قضيّة لوموان بقلم غوستاف فلوبير L`affaire Lemoine par Gustave Flaubert))، مصدر مذكور سابقا).

لقد تمّت محاكاة المقارنة الفلوبيريّة من طرف بروست Proust: هنا أيضا، عند اختتام نصّ طريقة قد تمرّ دون أن تلاحظ إذا ما كانت منبثّة على عدّة صفحات يتمّ الحصول على أثر لعبيّ:

> **وتمرّ فتراته متتابعة بدون انقطاع، مثل مياه شلاّل، مثل شريط يتمّ عرضه. في بعض الأحيان، تبلغ رتابة خطابه درجة يصبح فيها**

لا يميّزه أبدا عن الصّمت، مثل جرس يلحّ
يرتجّ بإلحاح، مثل صدى يخفت.

المصدر نفسه

يقارب جان ميلّي Jean Milly (مذكور سابقا) بالذّات هذه الفقرة من جملة التربية العاطفيّة L`Education sentimentale: ((في بعض الأحيان، أستعيد أحاديثك مثل صدى بعيد، مثل صوت جرس يحمله الرّيح.))

أثر المجانسة الذي ينتج عن أسلوب فلوبيرFlaubert تمّ توضيحه من طرف بروست Proust في مقالاته النّقديّة أكثر منه في قصّة قضيّة لوموان Lemoine بقلم فلوبير-المستعار pseudo-Flaubert. في ((سانت-بوف وبالزاك))، بروست Proust، وهو يقابل ما بين أسلوبي مؤلّف السيّدة بوفاري Madame Bovary ومؤلّف الملهاة البشريّة La Comedie humaine، يسجّل بأنّه ((في أسلوب فلوبير Flaubert [...] جميع أجزاء الواقع تحوّلت إلى نفس الماهية مرتسمة على مساحات واسعة ذات بريق رتيب. لم يبق هناك أيّ قذى. أصبحت المساحات عاكسة. جميع الأشياء تتزاحم فيها، ولكن عن طريق الانعكاس، بدون أن تشوّه الماهية المتجانسة)) (ضدّ سانت-بوف Contre Sainte-Beuve، غاليمار Gallimard، 1954). وضع الحيّ والجامد في نفس الصّعيد يدعّم أثر هذه المجانسة: هكذا، كثيرا ما تكون الذّات القائمة بالفعل شيئا: ((كان [الرّئيس] عجوزا، بوجه مهرّج، وقميص يضيق على بدانته، ونوايا في ذهنه؛ وتتساوى كلّ تفضيلاته، إلاّ بقيّة تبغ أصبح رديئا، يمنح كلّ شخصيّته شيئا ما تزيينيّ ودارج)) («القضيّة لوموان بقلم غوستاف فلوبير»، مذكور سابقا). نفس الملاحظة يمكن أن تساق بخصوص وصف قاعة المحاكمة حيث هناك عدد من الأفعال لها مجموعة من الجوامد كذات قائمة بالفعل («كستها العفونة»، «شطرتها كوّة»، نفسه)؛

استخدام المتصرّفة مع ضمير الفاعل في مثل المجازات المرسلة يسهم في نفس الأثر: «صدرت همهمة»، «دلّت عليها حركات غضب الأعوان». الاستعمال المكثّف جدّا للأسلوب غير المباشر الحرّ ينحو بالضّبط إلى إخفاء كلّ قطيعة بين الوصف والسّرد. عندما يستخدم لاستدعاء أحلام الجمهور، عن طريق المزايدة على الثّروة التي كان من الممكن أن يجلبها لهم إفشاء خبر اكتشاف المزيّف، ينتج بدون منازع أثرا تهكّميّا:

> **لكنهم في تركهم الرّفاه للمزدهين، كانوا يبحثون فقط عن الرّاحة والتّأثير، عيّنوا أنفسهم رئيسا للجمهورية، سفيرا في القسطنطينيّة [...]. لن يدخلوا في نادي جوكي، ناظرين إلى الأرستقراطيّة وفق قيمتها .منصب البابا يشدّهم إليه أكثر. لعلّهم يستطيعون الحصول عليه بدون مقابل. لكن لم يصلح هذا القدر من الملايين إذن؟ باختصار، سيضاعفون من صدقات القدّيس-بيار نكاية في المؤسّسة. ما الّذي سيفعله البابا بخمسة ملايين من الورق المخرّم، بينما كم من كهنة الأرياف يموتون من الجوع؟**

كلّ واحدة من هذه الطّرق الأسلوبيّة تسهم في صنع صفحات فلوبيريّة «هذا الرّصيف الكبير المتحرّك [...] المعروض باستمرار، رتيب، كئيب، لاينتهي، [...] ليس له سابق في الأدب» («بخصوص «أسلوب» فلوبير»، مذكور سابقا). ولعلّه لمّا يعارض بروست Proust الإيقاع الثّلاثي

الـذي يميّـز فلـوبير Flaubert يجعلنـا نتـصت بـصفة أكثـر توفيقـا لــ «موسيقاه» المتفرّدة:

> **كان الغبار على صحن [القاعة]، عناكب في زوايا السّقف، فأر في كلّ ثقب، وكانت هناك ضرورة لتهويتها بصفة دائمة بسبب مولّد الحرارة المجاور، تفوح منها أحيانا رائحة كريهة جدّا. ردّ محامي لوموان Lemoine بإيجاز. كان يتكلّم بلهجة جنوبيّة، يستثير المشاعر النّبيلة، ينزع في كلّ لحظة نظّارتيه.**

((قضيّة لوموان بقلم غوستاف فلوبير *L`Affaire Lemoine par Gustave Flaubert*))، سبق ذكره.

لأنّ المعارضة تقوم على محاكاة الأسلوب، فهي إذن ممارسة شكلية أساسا؛ لا تتطلّب أيّ احترام لموضوع النّصّ المحاكى؛ ثمّ أنّه ليس نصّ بعينه هو هدف المعارضة لكنّ أسلوب مؤلّف يمكن بدقّة استخراج الخصائص المشتركة لمختلف كتبه. بروست Proust لم يحاكي أبدا مادام بوفاري Madame Bovary ولا صالمبو Salammbo أو التربية العاطفيّة L`Education sentimentale : لقد حاكى أسلوب فلوبير، الذي استطاع أن يدرك جوهره. تنتج الطّرق المتفرّدة المعمول بها في كلّ معارضة عن إدراك للعموميّات التي تؤسّس وحدة الكتابة (انظر الأنطولوجيا، ص159).

في هذه الأثناء تجدر الإشارة بأنّ بعض الصّفحات لـ((القضية لوموان بقلم غوستاف فلوبير L`Affaire Lemoine par Gustave Flaubert)) تستعيد، بصفة أمينة، بعض الموضوعات المميّزة لمادام بوفاري Mame

Bovary أوللتّربيـة العاطفيّـة L`Education sentimentale. إنّـه ﴿ الواقـع ﴿ إطار واقعيّة ملحوظة، وأحيانا مبالغ فيها، تجـري قـضيّة لوموان Lemoine: العفونة التي تكسو صور رؤساء الجمهوريّة التي تزيّن قاعة المحاكمة، الغبار ﴿ الصّحن، مولّد الحرارة، تبدو مستمدّة من رواية فلوبيريّـة. أحـلام أعضاء الجمهور مثلها ﴿ ذلك مثل ردّ الفعل المضطرب لشخصيّة اسمها ناتالي Nathalie تحيل قارئ المعارضة على مادام بوفاري Madame Bouvar . نفس الشيء، من الملفت للنّظر اكتشاف تلميح لقلب بسيط Un coeur simple ولفليسيتي Felicite، وذلك ﴿ حادثة الببّغاء الذي تسلّق قبّعة إحدى السيّدات الحاضرات من بين الجمهور. هذا التّداخل بين محاكاة الأسلوب والاستعادة الأمينة لموضوعاتيّة فلوبير Flaubert تضاعف من البعد اللّعبيّ للنّصّ: إنّ التّعرّف على «الممارسات» الأسلوبيّة لفلوبير ومحاكاة تهكّمه، هذا «الحزن المبالغ فيه» الخاصّ جدّا، لا يمكنه سوى أن يجعل القارئ يبتسم:

> **كان قد بدأ كلامه بنغمة متفاصحة، تحدّث لساعتين، بدا وكأنّه يعاني من عسر هضميّ، ولّما كان ﴿ كلّ مرّة يقول: «سيّدي الرّئيس» يغرق ﴿ تعظيم شديد العمق حتّى وكأنّه فتاة شابّة أمام ملك، أو نائب كاهن أمام المعبد.**
>
> **نفسه.**

هدف بروست Proust مضاعف: على الصّعيد الشّكليّ، «تلاعب بالأزمنة» والإيقاع الثّلاثي، على الصّعيد الموضوعاتي، ارتكاب النّبيل للحماقة الضّخمة.

تمثّل «قضيّة لوموان L`Affaire Lemoine» شكلا استثنائيّا

للمعارضة: تقدّم المجموعة وحدة أكيدة، كلّ نصّ يمثّل تنويعا على موضوع قارّ؛ بالإضافة إلى ذلك، هذه الثّنائيّة تسير جنبا إلى جنب مع تنوّع كبير للأساليب التي تمّت محاكاتها. يجب ألاّ يغيب عن نظر هذه النّصوص بأنّ المعارضة يمكنها أن تتّخذ شكلا أكثر توزّعا؛ لمّا تسكن في داخل سرد، لن تكون بصفة واضحة مشروطة بنفس الاستقلاليّة الذاتيّة وتكون مهيّأة لشكل من القراءة مختلف تماما: لأنّها غير مشار إليها، تتطلّب، لتكون متلقّاة، انتباها أكيدا موجّها نحو هذا الصوت الآخر الذي يكون مدرجا في النّصّ المقروء.

هكذا، في مادام بوفاري Madame Bovary، السّارد، وهو يسرد قراءات إمّا Emma في الدّير، يستهزئ ليس فقط من موقفها بالنّسبة للنّصّ، من حساسيّتها الرومنسيّة، بل أيضا من الأدب الرّومنسيّ نفسه. يمرّ كلّ شيء وكأنّ الغياب الشّامل للبعد الذي يميّز علاقة إمّا Emma بالنّصّ قد زالت عنه قداسته عن طريق مسافة مضاعفة من السّرد نفسه:

> **في المساء قبل الصّلاة، أقيمت عند الدّرس قراءة دينيّة. كانت، خلال الأسبوع، عبارة عن بعض التّلخيصات للقصص المقدّسة أو محاضرات القسّ فرايسينوس، و، يوم الأحد، فقرات من عبقريّة المسيحيّة، كفترة استراحة. لمّا كانت قد استمعت، في المرّات الأولى، الشّكوى المتردّدة للأحزان الرومنسيّة تردّد في جميع أصداء الأرض وفي الأبديّة! [...] وهي تتعوّد على المناظر الهادئة، تحولت، على العكس نحو ما يطرأ حولها. لم تكن لتحبّ**

البحـر إلاّ بـسبب عواصـفه، ولا الخـضرة إلاّ لأنّها كانت مبثوثة بين الدّمن. كان عليها أن تـستمدّ مـن الأشـياء نوعـا مـن الفائـدة الشّخـصيّة؛ واسـتبعدت باعتبارهـا بـلا جـدوى كلّ ما لا يسهم في الاستهلاك الآنـيّ لقلبها – أصبح لها مـزاج أقـرب إلى العاطفيّة منـه إلى الفنّيّة، باحثـة عن إثـارات عاطفيّة ولـيس عـن مناظر.

فلوبير، مادام بوفاري، *Flaubert, Madame Bovary, I, 6, 1857*

يعـود للقـارئ التّعـرّف علـى معارضـة أسـلوب شـاتوبريان Chateaubriand (خاصّـة في الجملـة التّعجّبيّـة المكثّفـة بـ((المتردّدة في جميـع أصـداء الأرض وفي الأبديّـة))، المتخلّلـة خفيـة الفقـرة ذات الأسـلوب غـير المباشـر الحـرّ الـذي يسرد مشاعر إمّا Emma. للسّخرية هـدف مضاعف: الموضـوعات الرّومنـسيّة (الـدّمن، العاصـفة، الـشّكوى...) وأسـلوب مؤلّـف. للمعارضـة إذن هنـا وظيفـة حكائيّـة وجماليّـة: تـسمح للـسّارد بـأن يميّـز شخـصيّة مـا وللمؤلّـف بـأن يـسجّل اختلافـه عـن الرّومنـسيّين. تفـترض في القارئ معرفة الأسلوب المحاكى، وهـو شـرط ضـروريّ للتّعـرّف عليـه. إذا مـا كانت المعارضة، مهما كان قدر السّخرية أو زوال القداسة الذي تحتمله، هـي أيضا ممارسـة لعبيّـة، إنّهـا تلعـب علـى الإنـزياح بـين إحـساس بهويّـة وتلقّـي تميّز.

لكـنّ بروسـت Proust يعـترف برهـان جمـاليّ علـى جانـب كـبير مـن الأهمّيّة. فضيلته الخصوصيّة، حسبه، كونهـا تمثّل تعويذة: معارضـة مؤلّـف بـصفة إراديّـة، يعـني الـتّخلّص مـن حـالات تـسلّط يثيرهـا أسـلوبه والـتي قـد

تنبعث من جديد، بصفة لاواعية، في الكتابة. فالمعارضة إذن هي ممارسة صحيّة: الاستسلام تماما لتسلّط الموسيقى المتفرّدة لكاتب ما، السّيطرة عليها عن طريق محاكاتها، هو الشّرط الضّروريّ من أجل ((أن يصبح المعارض أصيلا [و] وأن لا يظلّ طيلة حياته صانعا لمعارضة لا إراديّة)) («بخصوص «أسلوب» فلوبير A propos du «style» de Flaubert»، انظر الأنطولوجيا، ص159).

يفهم بالتّالي كل ما يميّز المعارضة عن المحاكاة؛ لمّا يوصف عمل، بصفة تقلّل من قيمته، بأنّه «معارضة»، لأنّه يميل أكثر نحو المحاكاة منه نحو الاختراع، فيعيد إنتاج عمل سابق دون أن يتجاوزه، مهما كانت درجة الوعي بذلك. إنّها دوما حالة أعمال الشّباب التي تتجلّى في محاولة السّيطرة على النّموذج-القدوة والتي من فرط قوّتها تبلغ درجة تجعلها تقترب من التّرديد، حتّى وإن كان، على ضوء عمليّات الخلق الفرديّة التي تتلوها، يرغب القرّاء والنّقّاد في التّعرّف من خلالها، وهي في طور جنينيّ أو وهي في حالة مسودّات، على الملامح التي تصنع عظمة مؤلّف.

لا تقصد المعارضة لذاتها؛ فهي مجرّد مرحلة نحو اكتشاف الأصالة الخاصّة، قد توصل، من ناحية، إلى تحليل نقديّ استنتاجيّ، ومن ناحية أخرى، إلى الخلق. تنبثق حينئذ، بأمانة، في العمل المفرد، حيث تسمح بتمييز شخصيّة ما، عن طريق لغتها، وتدعّم طرافة النّصّ. مع أنّها تمثّل نوعا له استقلاله الذّاتي، المعارضة هي إذن محكوم عليها بأن تتجاوز.

3

شعريّة التّناصّ

يجعل التّناص من الوحدة البانية للدّلالة في النّصّ الأدبيّ عرضة للخطر بصفة نهائيّة: فعند إدراج عنصر مغاير، مع الإحالة إلى موضع دلالة مكوّن بصفة مسبقة، يهدم التّناصّ كلّ واحديّة. يحدث قطيعة واضحة مع خطّيّة القراءة متطلّبا ذاكرة نصّ آخر. في الأخير يغيّر عميقا وضعيّة النّصّ: فالجماليّات المعاصرة أكّدت هكذا على اللاّتجانس، على الانقطاعيّة المشكّلة للنّصّ الذي تلجه شظايا أخرى من غيره. يضع التّناصّ إذن على المحكّ جهات دلالة النّصّ الأدبيّ، شروط القراءة، مفهومه وطبيعته العميقة. هذه هي إذن الرّهانات الثّلاثة الكبرى الجديرة الآن بالدّراسة.

القسم الأول

دلالات التّناصّ

اختلاف العلاقات التّناصّيّة، التّنوّعات اللاّنهائيّة للنّصوص المعنيّة تستبعد إمكانيّة تعيين عدد محدّد من الوظائف التي تضع في الحساب بدقّة رهانات الاستشهادات، التّلميحات، عمليّات المحاكاة السّاخرة والكتابات المجدّدة المختلفة... من المؤكّد إمكان توضيح وظائف شكل معطى، الاستشهاد مثلا: تحدّثنا سابقا عن السّلطة، التّماهي، التّزيين، التي هي مرتبطة بها في الموروث الأدبيّ. يمكن أيضا بنفس الطّريقة التّأكيد على أنّ المحاكاة السّاخرة والمعارضة تهدف إلى تأثي لعبيّ، وكذلك التّحريف الهزليّ، الهجاء... من أجل تحليل هذه الأشكال، لابدّ، كما بين جيرار جينيت Gerard Genette في الطّروس Palimpsestes، من الارتباط بنظام (لعبيّ، هجائيّ أو جدّي) والذي يميّزها، هذا الأخير يمثّل عنصرا بنويّا يعارض قابليّة التّغيّر في الوظائف. إنّه إذن الطّريقة التي يتّبع بها كلّ نصّ هذا النّظام، والتي يمكن أن تتجلّى.

ومن المهمّ بالذّات الإدراك الجيّد للمستويات المختلفة للتّحليل. فمن البديهيّ أن لا نوضّح نفس آثار المعنى حسبما تدرس مجموع معارضات بروست Proust كما فعل جان ميلّي Jean Milly (مذكور

سابقا) أو فقرة معيّنة من خلالها تتلقّى محاكاة أسلوبيّة، أو أيضا حسبما يتّخذ كموضوع للتّحليل راسين Racine عند بروست Proust (انظر أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon، بروست حول راسين Proust sur Racine، مجلة العلوم الإنسانية Revue des sciences humaines، 8419)، أو إحالة منتظمة إلى راسين Racine، في البحث عن الزّمن الضّائع La recherche du temps perdu، مثلما فعلنا في القسم الأوّل.

يجب ألاّ يغيب عن بصرنا أبدا بأنّ دلالة التّناصّ لا يمكن أن تكون إلاّ متنوّعة وفق ماجاءت عليه سواء كانت من المقوّمات المتخلّلة لبنية العمل كلّه أم هي موضعيّة: لا يمكن، بنفس الطّريقة، بيان رهانات التّناص في قصائد ليزيدور دوكاس Isidore Ducasse أو عمل رايموند روسّل Raymond Roussel وفي قصيدة ما لفرلان Verlaine.

أخيرا، من المناسب تحديد، بوعي وبدقّة، مختلف الأصعدة التي يكون فيها للتّناصّ معنى. بصفة منتظمة، يبدو اللّجوء لعمل سابق مهما كان الشّكل الذي يتّخذه، قد يمكن تحليله من وجهة نظر المؤلّف ومن خلال علاقته بالكتابة: إنّها حالة المعارضة عند بروست، كما رأينا سابقا، والتي تسمح له بالتّخلّص من تسلّط أسلوبيّ، وعن طريق السيطرة عليه بالمحاكاة، يمكنه أن يتوصّل إلى كتابة أصيلة. يمكنه أيضا أن يكون من وجهة نظر القارئ: هكذا، عن طريق التّلميح، يسعى السّارد أن يجعل المسرود له متواطئا معه. أخيرا، إنّه على صعيد مفهوم النّصّ، صعيد العلاقة بالتقاليد، بالأدب، يمكن للتّناص أن يكون له معنى: محاكاة نصّ قديم، مضاعفة الاستشهادات غير المعيّنة، تأسيس عمل انطلاقا من إعادة صياغة شظايا غير متجانسة هي ممارسات على قدر كبير من الاختلاف، ومن التّعارض، وتعبّر عن مفهوم خاصّ للنّصّ.

I ـ مميّزات الشّخصيّة

إنّها واحدة من بين الوظائف المهمّة للتّناص، في الرّواية بصفة خاصّة، تتمثّل في ما يسمح به من تشكيل لميّزات الشّخصيّات. فعن طريق ما تحيل عليه الشخصيّة في عمل معيّن، يقوم السّرد، بوضع قراءاتها على مسرح الأحداث، يحدّد، مثلا، نفسيتها، هواجسها أو ما يتسلّط عليها من مشاعر، وأيضا معارفها، مؤهّلاتها الثقافية، وكذلك، من وجهة نظر اجتماعيّة، انتماءها إلى وسط معطى.

إنّ دلالة الإحالة التّناصّية يمكنها أن تتوضّح عن طريق الشّخصيّة نفسها لمّا يتّخذ عن وعي كمثال يحتذى شخصيّة أدبيّة. نعرف أهمّية القراءة لدى جوليان سوريل Julien Sorel، في الأحمر والأسود Le rouge et le noir: فالكتب، الممنوعة من طرف الأب، محبوبة من طرف جوليان Julien الذي يرى فيها مثالا في نفس الوقت إيديولوجيّا ونفعيّا. فالكتاب المفضّل عند جوليان Julien هو مذكّرات القدّيسة هيلين Memorial de Sainte-Helene لنابليون Napoleon، ((القاعدة الوحيدة لسلوكه والشّيء الملازم له في تنقّلاته))، فيه يجد ((في نفس الوقت السعادة، النّشوة، والمواساة في لحظات الإحباط)) (ستندال Stendal، الأحمر والأسود Le rouge et le noir، 3018، الكتاب الأول، القسم VIII). يجد جوليان Julien مرجعه في المذكّرات بقدر ما ترمز، بالنّسبة له، لثورته المزدوجة: ضدّ الأب وضدّ البورجوازيّة المحافظة.

تشكّل الكتب فضلا عن ذلك بالنسبة لجوليان Julien قاعدة سلوك تدعّم إنكاره للممارسات الاجتماعيّة؛ هكذا يستدعي قراءاته لكي يغوي، في بيزنسون Besancon، نادلة المقهى:

> كان جوليان Julien يفكّر في تذكّر جمل من
> مجلّد ناقص من هولويز الجديدة La

والذي عثر عليه بفرجي Nouvelle Heloise، Vergy. أسعفته ذاكرته جيّدا؛ منذ عشر دقائق، كان يستعرض هولويز الجديدة للآنسة أمندا، المفتونة، كان سعيدا بشجاعته، لمّا فجأة تجهّمت فرانك-كومتواز Franc-Comtoise.

لقد ظهر أحد عشّاقها عند باب المقهى.

مذكور سابقا، الكتاب I، القسم XXIV.

وبنفس الطّريقة، في عشاء بفندق لامول La Mole، استخدم جوليان ذاكرته لكي يتملّق رجلا أكاديميّا، لمّا أدرك بالضّبط بأنّ عليه أن يستميله لكي يظهر مبهرا في عيني ماتيلد Mathilde:

لمّا نهض من على الطّاولة. لنهيّئ رجلي الأكاديمي، قال جوليان في نفسه. اقترب منه لمّا كان قاصدا الحديقة، اتّخذ مظهرا رقيقا ولطيفا، وقاسمه غضبه ضدّ نجاح هرناني.

[...] بخصوص زهرة، استعرض جوليان Julien بعض الكلمات من الجورجيات Georgiques لفرجيل Virgile، ملوّحا بأنه ليس هناك ما يعادل أبيات شعر القسّ دلّيل abbe Dellile. بكلمة واحدة، تملّق الرّجل الأكاديميّ على أيّ حال.

مذكور سابقا، الكتاب II، القسم X.

تعكس الإحالات والاستشهادات، المتناثرة في النّصّ، ثقافة جوليان

وتعطي فكرة دقيقة عن المكتبة الدّاخليّة التي كوّنها. إنّها تعبّر، في معظمها، عن استراتيجيّة تملّك للسّنن الاجتماعيّة، التي تسمح لجوليان بتلبية طموحه وبأن ينسى بأنّه ولد نجّار نكرة من فيريير Verrieres؛ يمكنها أيضا أن تبدو متلاقية مع الإحالات إلى طارطوف Tartufe، الذي هو بالنسبة لجوليان، مثالا، صارما متعلّقا بمذكّرات القدّيسة هيلين، مادام هذا الأخير يمثّل الوجه الأحمر (سياسيا) للطّموح وهذه الأخيرة، وجهه الأسود (الكنسيّ). لكن فإذا كان طرطوف Tartufe مثالا، فلأنّه أيضا يمثّل الرّياء، أي، بالنسبة لجوليان، فنّ التّقدّم مقنّعا، الاختلاط والتّصرّف، واللّعب دون خيانة الدّور الذي يتماشى مع مصلحته ومع الهدف الذي وضعه نصب عينيه. انتقاء اللّباس الأسود، بالنّسبة لجوليان Julien، هو السبيل إلى السلطة، كما رسمه له التّاريخ:

كان يكرّر باستمرار: أنا، فلاّح فقير من جورا Jura، أنا، المحكوم عليه بارتداء هذا اللّباس الحزين على الدّوام! مع الأسف، عشرون سنة من قبل، كان عليّ أن أرتدي البذلة الرّسميّة مثلهم! [...] الآن، حقّا، بهذا اللباس الأسود، ذي الأربعين سنة، بأجر مائة ألف فرنك وطاهية ماهرة، مثل السيّد مطران بوفي Beauvais.

يقول لنفسه ضاحكا مثل ميفيستوفيليس Mephistopheles: فعلا! أمتلك ذكاء أكثر منهم؛ أعرف أختار بدلة عصري. أحسّ بأنّ طموحه قد تضاعف وكذلك ارتباطه باللباس الكنسيّ. كم من أحبار ولدوا أقلّ منّي وحكموا! ابن موطني غرانفيل Granville، مثلا.

شيئا فشيئا هدأ اضطراب جوليان Julien؛ طفى الحذر. قال لنفسه، مثل سيده طرطوف Tartufe، الذي كان يحفظ دوره على ظهر قلب:

Je puis croire ces mots un artifice honnete	بإمكاني أن أصدّق هذه الكلمات الخادعة

[...]

لن أزهو أبدا بكلام معسول،	Je ne me fierai point a des propos si doux
فقليلا من جمائله، التي بفضلها أتنفّس،	Qu`un peu de *ses* faveurs, apres quoi je soupire,
لن تأتي لتضمن كلّ ما قيل لي.	Ne vienne m`assurer tout ce qu`ils m`ont pu dire,
طرطوف، الفصل IV، المشهد V.	Tartufe, acte iv, scene v

نفسه، الكتاب II، القسم XIII.

يثبت الاستشهاد مدى القدر الذي يمثّله طرطوف بالنّسبة لجوليان كنموذج تمثّله، أصبح مرجعا له لمّا يفكّر في السّلوك الواجب عليه أن يتّخذه. يأتي ليدعّم الملاحظات المتواترة للسّارد حول رياء جوليان Julien، ملمح تؤكّده الشّخصيّة نفسها («حياتي ليست سوى سلسلة من النّفاق، لأنّي لا أملك دخلا بألف فرنك أشتري به خبزا» (نفسه، الكتاب II، القسم X)) أو تلاحظه الشّخصيات الثّانويّة بدورها («هؤلاء السّادة كانوا مجمعين على انتقاد الهيئة الكهنوتيّة التي يتّخذها جوليان: متواضع ومنافق»، نفسه، الكتاب II، القسم XII). مستخرج من المشهد الكبير للفصل IV الذي تعترف فيه ألمير Elmire لطرطوف لكي تتخلّص من زواج دورين، يقيم موازاة تامّة بين ألمير وماتيلد: التّأكيد، عن طريق استعمال الحروف المائلة (« *ses* faveurs») يوضّح جيّدا كيف أن جوليان Julien، المعجب بحذر طرطوف Tartufe، يطبّق أبيات شعر موليير Moliere على وضعيّته الخاصّة. لذلك أيضا يلغي اثنين منها (Pour m`obliger a rompre un hymen qui s`aprete») والتي لا يمكنها أن («Et s`il faut librement m`expliquer avec vous / تنطبق على حالته الخاصّة.

من الجدير بالملاحظة أنّه، لمّا كان عليه أن يواجه مركيز دولامول Marquis de La Mole، يرجع جوليان Julien من جديد إلى طرطوف

Tartufe من أجل أن يتصرّف برشاقة ويصل إلى يوفّق بين واجبه ومصلحته: «الجواب وفّره له دور طرطوف.- لست ملاكا ... خدمتك جيّدا، دفعت لي أجري بكرم... أنا معترف بالجميل، لكن لي اثنان وعشرون سنة...» (نفسه، كتاب II، قسم XXXIII؛ الاستشهاد مستخرج من الفصل III، المشهد 3).

ومرّة أخرى إنّها «عبقريّة طرطوف» التي قادت جوليان إلى أن يذهب للاعتراف بخطئه لدى السيد بيكار M.Picard (مذكور سابقا).

انسجام هذه الإحالة إلى موليير Moliere، التي تجري على طول الرّواية، تؤكّد بأنّ التّناصّ وسيلة فعّالة لبيان ما يميّز الشّخصيّات: الحركة التي يحيل عن طريقها جوليان Julien إلى كتب مثل الانتقاء الخصوصيّ لطرطوف هي عناصر أساسيّة لرسم إطار شخصيّته. تبيّن أيضا بأن الأحمر والأسود تمثّل تأويلا لطرطوف Tartufe: رواية ستندال Stendhal تتخلّى عن فعل مسرحيّة موليير Moliere لكي لا تحتفظ إلاّ بما رآه جوليان Julien في طرطوف Tartufe؛ فإذا ما كان مشكل الورع قد تمّ إخفاؤه كلّيا تقريبا (فقط بقيت الحاجة إلى السّلك الكنسيّ)، وإذا ما كانت شخصيّة أورقون Orgon والإغراء الذي مارسه عليه طرطوف Tartufe هي أيضا غير معتنى بها، فإنّ النّفاق في المقابل وضع في مركز هذه القراءة، التي جاءت في نفس الوقت خياليّة، روائيّة ونقديّة. لقد ارتدى جوليان مرّة أخرى قناع طرطوف Tartufe، ليكون بذلك التّقمّص مضاعفا.

لكن هل هو الأثر الوحيد للإحالة إلى طرطوف؟ من المؤكّد، أنّ كلّ شيء يجري وكأنّ الأحمر والأسود كانت قد كشفت عن الرّذيلة المستهجنة والمنبوذة من طرف موليير. لكن، في الحدود التي تكفّل فيها جوليان بدور، حاكى نموذجا، ألا يمكننا أيضا أن نسأل إن كان لا يتقمّص النّفاق؟ هل جوليان منافق أم أنّه يقوم فقط بدور المنافق، دور يتطلّب هو نفسه استعارة قناع؟ الإحالات إلى طرطوف في الأحمر والأسود تطرح بقوّة مسألة أصالة

وجدّية شخصيّة ما تقدّم محاكاة نموذج مستمدّ من الكتب. من هذا المنظور، لابدّ من ملاحظة أنّه في نهاية الرّواية، لمّا وجد جوليان نفسه مسجونا بزنزانة المحكومين عليهم بالإعدام، انثالت على ذاكرته الاستشهادات - من فونسيسلاص لجان دو روترو ثمّ من محمد لفولتير- (نفسه، الكتاب II، القسم XLII). غير أنّ النّصوص التي استحضرها ذهنه بصفة لا إراديّة اتّضح بصفة مفاجئة بأنّها لم تكن محسوبة؛ فهي تعبّر فقط عن الحركة التّأمّليّة لوعي يبحث عن فهم ذاته. أيضا هل للتّعليق الذي أوحى بهذه الاستذكارات لجوليان دلالة ما؛ «آه! هذا! يا له من شيء مسلّ: منذ أن أصبح عليّ أن أموت جميع الأشعار التي لم تخطر على بالي في حياتي عادت إلى ذاكرتي. إنّها علامة تفسّخ» (مذكور سابقا).

إنّ التّعارض ما بين شكلين من الاستشهاد -الإراديّ النّابع من استراتيجيّة وعن حساب، وغير الإراديّ المنبثق في ذاكرته - يسهم في تحديد ما يميّز جوليان: يمثل الأوّل شضايا قناع، تظهر نفاقه، تخفي أيضا طبيعته الأصيلة، بينما الثّاني يكشف، له وللقارئ، عن كيانه في جدّيته. فالإحالة إلى طرطوف Tartuffe، فعلاوة على أنّها تستبعد كلّ حلّ حلّ لمشكلة جدّية جوليان، تجعل منها إشكاليّة.

التّعرّف على شخصيّة روائيّة من خلال شخصيّة أدبيّة لا يفترض بالضّرورة أن يكون القارئ مثقّفا. فالسّارد بإمكانه أن يوحي للقارئ، وكأنّ ذلك يقع دون علم شخوصه، بموازاة بين نصّين. هكذا في المنافسة La curee لزولا Zola، علاقات الحبّ التي تقيمها رونيه Renee مع ماكسيم Maxime، ولد زوجها، أرستيد ساكّارد Aristide Saccard، هل هي مقدّمة على أنّها استعادة لأسطورة فيدر Phedre وبصفة أدقّ لمسرحية راسين Racine. غير أنّ رونيه Renee وماكسيم Maxime عكس جوليان سوريل Julien Sorel غير واعيين بأنّهما يكرّران دراما معروفة. ولمّا تنتهي رونيه

Renee، خلال تقديم للمسرحية في المسرح–الإيطالي، إلى التّماهي مع بطلة المأساة، تتعرّف على ذاتها بدون أيّ إدراك لأيّ فارق، وبقسوة، من خلال زوجة ثيزي Thesee. لكن تجدر الإشارة إلى أنّ هذا التّقديم الذي يرصد القصّة (أيّ يقدّم في داخل القصّة، باختزال شديد، فعلها الخاصّ) يجيء نسبيا متأخّرا في الرّواية: وظيفته تجميع مختلف العناصر التي هيّأت الموازاة بين النّصّين التي وضّحها الاستشهاد براسين Racine.

إنّها أوّلا وقبل كلّ شيء العلاقات التي توحّد مختلف الشّخصيّات التي تستدعي إلى ذاكرة قارئ المنافسة La Curee متناصّ راسين Racine. مثل فيدر Phedre، تغرم رونيه Renee بولد زوجها. لمّا يحدث هذا التّماثل الأساسيّ، يصبح من السّهل التّعرّف على عدد من التّوازيات، مع أنّها ذات أهمّية أقلّ، التي تعزّز طبعا مشروع زولا Zola، المتمثّل في صنع «فيدر Phedre» جديدة. هكذا، فإنّ لويز Louise، التي يريد أن يتزوّجها ماكسيم Maxime، تبدو وكأنّها قرين أريسي Aricie ومثلها، تشعر بغيرة شديدة اتّجاه رونيه Renee، وتذكّر سيليست Celeste، منظّفة البيت، بأونونه OEnone.

عنصر أساسيّ مزيّن، إنّه الخميلة الزجاجيّة للنّباتات المستجلبة من البلاد الحارّة لنزل ساكارد Saccard، أليست لها علاقة بـ«غابات» هيبوليت Hyppolyte المتوحّشة؛ نباتاتها الغزيرة والغريبة المشكّلة التي لا تتمثّل فقط في استعارة (تقوم على تشبيه تمثيليّ، لكونها مثّلت مسرحا للعلاقات الغرامية ما بين ماكسيم Maxime ورونيه Renee) للمبالغة المفرطة في ممارسة الجنس من طرف الشّخصيّتين، لكنّها في نفس الوقت مكان يضفي على لقاءاتهما بعدا شبه أسطوريّ:

ماكسيم Maxime ورونيه Renee، أحاسيسهما
تائهة، شعرا بأنّهما مأخوذان في حالات العشق

> **الأرضية هذه. الأرضيّة، من خلال جلد الدّبّ، تبعث بحرارتها عبر صلبيهما، ونخلات شامخة، تقطر منهما قطرات من الحرارة. النّسغ الّذي كان يصّاعد في حنايا الأشجار كان يتخلّلهما هما أيضا، يمنحهما لذّات مجنونة آنيّة النّماء، مفرطة التّوالد. لقد ولجا أرحام الخميلة.**
>
> زولا ***Zola***، المنافسة ***La Curee***، القسم IV، **1872**.

فضاء الحيوانيّة الذي يحيل عليه جلد الدّبّ، «تجوّفات الخضرة» «الغابة العذراء»... (نفسه، القسم I)، الخميلة هي أيضا من قبيل النّزوة، واجتياز الحدود والمقاييس. يسير كلّ شيء وكأنّ التّكاثر النّباتيّ لا يمكنه سوى أن يجتاز التّجسيدات المعماريّة لهذه الخميلة الزّجاجيّة. هذا التّوتّر الحادث بين فضاء متوحّش ومكان مبني له دلالة أخرى: الإحالات إلى الأقواس، المدرّجات، تيجان الأعمدة (مذكور سابقا.) يمكنها أن تلمّح للدّيكور في العصور الموغلة في القدم -في قصر تريزين Trezene وفي الغابات التي تحيط به-. الموازاة مع فيدر Phedre في الواقع بالقدر الذي تقود فيه إلى رؤية مؤشّرات العلاقة التّناصّية في الإحالات إلى العصور القديمة؛ بقدر ما تنبّه إلى ما تشير إليه كذلك الأسماء وبعض النّباتات مثل الألصوفيلا alsophila أو المستورة pteride إلى يونان العصور القديمة، والمستذكرة أيضا عن طريق المقارنات: ((أشجار التّورنيليا تتدلّى منها أغصانها الشّوكيّة، مثل الشّعر الذي يكسو دودات بحريّة مغمى عليها)) (نفسه، القسم IV)، كانت نافورة الماء ((تشبه التّاج المجزوع من بعض الأعمدة الجبّارة)) (نفسه، القسم I). فالفضاء الموسوم ثقافيّا يدعم في

النّهاية الطّابع المهيب للخميلة الزّجاجيّة: لقد تمّت إحالتنا إلى جنون فيدر Phedre. بصفة عامّة، التّلميحات إلى فنّ العمارة في العصور القديمة والإحالات الأسطوريّة (لنرسيس Narcisse وإيكو Echo، لأبي الهول Sphinx...) يمكنها أن تؤوّل على أنّها علامة قرابة تقيمها الرّواية بين رونيه Renee وفيدر Phedre. فالأولى عليها أن تبدو مهيبة بقدر ما بدت الثّانية كذلك؛ هكذا قرنت بأبي الهول Sphinx الذي يزيّن الخميلة الزّجاجيّة:

> **الشّابّ، النّائم على ظهره، رأى، من فوق كتفي هذه الحيوانة العاشقة الرّائعة التي تنظر إليه، أبا الهول من المرمر، حيث القمر يضيء الأفخاذ البرّاقة. لرونيه Renee وضعيّة وبسمة الوحش الحامل لرأس امرأة، وهي، في تنوّرتها المفكوكة عقدها، كانت تبدو كالأخت البيضاء لهذا الإله الأسود.**
>
> **نفسه، القسم IV.**

إذا ما كانت رونيه Renee، منذ أن اقترف الفعل، واعية بـ«جريمتها»، بهذا الفعل «المحرّم»، فقد تلذّذت به أيضا. لمّا شاركت في تقديم فيدر Phedre، أحسّت بندم زوجة ثيزي Thesee:

> **لم تكن ترى في المسرحيّة غير هذه المرأة العظيمة التي تجرّ على ألواح الخشبة الجريمة العتيقة. [...] لمّا أرهقها حضور ثيزي، ولمّا لعنت نفسها، أصابتها نوبة من**

الهيجان الأسود، ملأت القاعة بمثل هذه الصّيحة النّابعة من عاطفة متوحّشة، بمثل هذه الحاجة إلى شهوة مافوق بشريّة، والتي أحسّت الفتاة بأنّها تعبر لحمها في كلّ ارتعاشة لذّتها ونداماتها. [...] كانت الثّريّا قد أعمت بصرها، والحرارة الخانقة غمرت كلّ هذه الوجوه الشّاحبة المتّجهة نحو الخشبة. استمرّت المناجاة، إلى ما لا نهاية. كانت في الخميلة الزّجاجيّة، تحت الأوراق الكثيفة، وكانت تحلم بأنّ زوجها دخل، وقد فاجأها بين أحضان ابنه. كانت تتألّم بهلع، فقدت وعيها، لمّا آخر حشرجة لفيدر، التّائبة والتي بلغها الموت عبر تشنّجات السّمّ، جعلتها تفتح عينيها.

نفسه، القسم V.

لكن رونيه لا تتوقّف عن نفي التّهمة عن نفسها. على أيّ حال، مهما كان هذا الفرق بين فيدر Phedre المعاصرة وفيدر Phedre العتيقة، من الجدير بالملاحظة بأنّ موضوعاتيّة النّار، التي نعرف أهمّيتها في مسرحيّة راسين Racine حيث هي مرتبطة من ناحية بمينوس Minos ومن ناحية أخرى بالحبّ المدمّر، هي أيضا على جانب كبير من الأهمّية في المنافسة La Curee. يجري كلّ شيء وكأنّ نصّ زولا Zola اشتغل على فقرة، انطلاقا من استعارات «الشّعلة»، الـ«نيران المخيفة» لفينوس Vinus، «الاضطرام» الذي يغزو فيدر، وصولا إلى ما يفهم من النّار في معناها الخالص، هذا الموقد

الذي هدهدت فيه رونيه Renee نداماتها؛ هكذا، بعدما ارتكب المحرّم لأوّل مرّة، في قاعة من مقهى ريش، قضت نهار يوم الغد عند «نار الجمر الحامية»:

> في هذا الجوّ الحامي الوطيس، في هذا الحمّام من المشاعل، لم تعد تتألّم أبدا؛ [...] هكذا ظلّت تهدهد نداماتها لّليلة السّابقة حتّى المساء، على سطوع الضّوء المحمرّ للموقد، وجها لوجه مع نار فظيعة جعلت أثاث المنزل يخشخش من حولها، ونزع منها، للتّوّ، الوعي بكيانها. كان في الإمكان أن تفكّر في مكسيم، كما تفكّر في إشباع شبقيّ مشتعل تحرقها أشعّته؛ داهمها كابوس من ممارسات غريبة للجنس، بين الحطب، على أسرّة محمية لدرجة البياض.
>
> نفسه، القسم IV .

للنّار رمز مزدوج، تمّت المحافظة عليه طيلة الرّواية، فهو يعني في نفس الوقت الخوف من الجحيم، شعور الخطيئة، وحبّ اللّذّة. لّما تفاجأ رونيه Renee مع ماكسيم Maxime من طرف ساكارد Saccard، تتملّكها هلوسات، تستجيب لهذيان، لـ«هيجان» فيدر، هاهي من جديد صور للنّار تطرح نفسها، مذكّرة بقدر بنت مينوس Minos المشؤوم:

> في الظّلّ المزرقّ للزّجاج، ظنّت أنّها شاهدت نهوض وجهي ساكّارد وماكسيم. ساكّارد،

مسودّ، هازئ، له لون الحديد، ضحكة كمّاشة، على ساقين نحيلين. لقد كانت لهذا الرّجل صلابة. منذ عشرة سنوات، كانت تراه في مصهر الحديد، في لمعان المعدن المحمرّ، اللّحم محترق.

نفسه، القسم VI.

وإذا ما كانت رونيه Renee، عكس فيدر Phedre، لا تسمّم نفسها، فهي لمّا تتصوّر ((هذا العشق المسموم الذي كانت قد استمعت إلى ريستوري Ristori يشهق من أجله)) (نفسه، القسم VII) تخون مكسيم Maxime عندما تتّهمه عند أبيه.

إنّ العلاقة الاستعاريّة التي تقوم بين المنافسة La Curee ومأساة راسين Racine –رونيه Renee مثل فيدر Phedre– لا تلغي الفروق: فاللّجوء إلى متناصّ، يعني دوما تأويله، تفضيل بعض الأوجه، وإهمال أخرى؛ بلعبة المشابهات والاختلافات هذه تنمو دلالة أصيلة تقدّم إضاءة جديدة للنّصّ الأوّل. عند مواجهة رونيه Renee بفيدر Phedre، ألسنا مدفوعين إلى إعادة قراءة مسرحية راسين Racine من جديد وإضافة رؤى جديدة على شخصيّة كنّا نظنّ بأنّنا نعرفها جيّدا؟

يتطلّب تحديد مميّزات الشّخصيّة الذي يسمح به التّناصّ إذن أن نقوم بتأويل العلاقة التي يتأسّس عليها، سواء كانت ناتجة عن استراتيجيّة مقصودة من طرفه أم لا. الإحالة الأمينة والدّقيقة للنّص المتفاعل معه، طرطوف Tartuffe أو فيدر Phedre في النّصّين المحلّلين، تبلور صلات قرابة منبثّة في كلّ الرّواية وتكشف هكذا عن معاقد معنى مهمّة بصفة خاصّة.

II ـ المكان والذّاكرة

يكون المتناصّ في غالب الأحيان معلّلا بالاستعارة metaphore في النّصّ الذي يستدعيه. لكنّه قد يعلّل بالكناية metonymie: فهو لا يحدث المعنى لأنّه يدخل عناصر في صورة النّصّ لكن لأنّه يعقد معه صلة تماسّ. هذا الشّكل من التّعليل هو بصفة خاصّة مهمّ في مذكّرات ما بعد-القبر Memoires d`outre-tombe حيث يلمس عن قرب مسألة كتابة الواقع وبالذّاكرة. فالأمكنة التي يجتازها شاطوبريان Chateaubriant بمناسبة رحلاته المتعدّدة تتطلّب أن يكون للمؤلّف ذاكرة تناصّيّة، تستدعي في قصّته شظايا من أعمال تصف أو تستحضر نفس المرجع. هكذا، عند مروره ببيروت، يستحضر «زمن فولتير وفريديريك II» ويستشهد بـ«مرثية حول موت س.ا.س. السيدة أميرة بارايث S.A.S. Madame la Princesse de Bareith» لـ«مدّاح فرني chantre de Ferny» (مذكّرات ما بعد-القبر Memoires d`outre-tombe، 1849–1850، الجزء 4، الكتاب 5، 6). نفس الشّيء لّما يمرّ بسهل الدّانوب Danube، يستشهد بخرافة لافونتين La Fontaine «فلاّح الدّانوب»، وكذلك بفقرة من التاريخ الطّبيعيّ لبلين العتيق Pline l`Ancien، المخصّصة للغابة الهرسينينيّة Hercinienne (نفسه، مجلّد 2، الكتاب 37، القسم VII).

يقوم المكان بتكثيف ذاكرتنا الثقافيّة التي يكون على الذّاكرة الفرديّة للذّات أن تنشّطها من جديد. إنّه المعنى العميق لهذا الاستحضار المستمرّ، بالكناية، للمتناصّات. كما يلاحظ بحقّ جان-كلود برشي Jean-Claude Berchet بخصوص المسار l`Itineraire (لكنّ هذا يخصّ المذكّرات Memoires أيضا)، «التّلقيني initiatique»، فـ((السّفر يؤدّي إلى تواصل)) : ((مثل قراءة، ثمّ كتابة من جديد، موضوعها الأساسيّ يعتمد على الإحياء (السّماع من جديد) لكلمة ألفيّة مهدّدة بالصّمت، مهما كان ذلك

بتقنيات معرفيّة ولم يكن بطقوس المشاركة: إعادة تسجيل النّصّ، الأنا، في سياق فيزيقي)) («سفر نحو الهو»، الشّعريّات Poetique، رقم 53، 1983).

هكذا تظهر الهويّة الثّقافيّة لمكان ما أكثر أهمّيّة من مظهره الجغرافيّ الخالص أوالتّخطيطيّ؛ ما يهمّ هي علاقاته مع الأدب، وكأنّ الكتابة لا تتعامل إلاّ مع الأمكنة المكتوبة من قبل. بالإضافة إلى ذلك هل نصّ مذكّرات ما بعد-القبر Memoire d`outre-tombe مشبع بالإحالات، فالذّاكرة لا تني عن استثارة أسماء الأماكن. عند الاستطراد (المدعو «حدث عارض») حول الحدائق، دفق المتناصّات ملحوظ بصفة خاصّة:

عند المرور على شواطئ اليونان تساءلت عمّا جرى في الزّمن القديم للأربع أربنتات من حديقة الألسينوس Alcinous التي تظلّلها أشجار الرّمّان، والتّفّاح، والتين، والمزيّنة بنافورتين؟ مزرعة البقول للمحترم لايرتي Laerte في إيثاكيا Ithaque، لم تعد لها أشجار الإجّاص الإثنان وعشرون، لمّا سبحت أمام هذه الجزيرة، لم يكن في الإمكان أن يقال لي إذا ماكانت زنتي Zante هي دوما موطن الزّهرة الياقوتيّة hyacinthe. الأرض المسوّرة للمجمع Academus، بأثينا Athene، وفّرت لي بعض شجيرات الزّيتون، مثل حديقة الأحزان بالقدس Jerusalem. لم أتجوّل أبدا في حدائق بابل Babylone، غير أنّ بلوتارك Plutarque

> أخبرنا بأنّها كانت موجودة في زمن الإسكندر Alexandre. قـــدّمت لي قرطـــاج Carthage منظـر حـضيرة مزروعـة بآثـار قـصور ديـدون Didon. في غرناطة، من خلال أبواب الحمراء، لم تستطع نظراتي أن تغادر خمائل البرتقال حيـث موضـعت الرومـانس الإسـبانيّة عـشق زغريس Zegris.

مذكور سابقا، الكتاب 42، القسم I (فقرة مقتطعة موجودة في الملحقات).

التّنقيب عن نصّ مثل هذا يشير إلى تجلية ذاكرة، أكثر ممّا يكشف عـن معرفـة: يبرز التّنـاصّ في الواقـع بدقّـة متناهيـة كتابـة المكـان ومسألة الزّمن. هكذا تشهد النّصوص المستحضرة على الحضور المستمرّ للأمكنة: عمق التّقليد الأدبيّ يكشف، بالرّغم من تقلبات الدّهر، عن خلود الأمكنة، فهـي تغنـى بـصفة مـستمرّة بكتابـات جديـدة. وفي المقابـل، إنّ إمكانيّـة الاستحضار، بخصوص نفس المكان، الذي تستدعيه نصوص متعدّدة، يوضّح أيضا خلود وحيويّة الأدب.

هـذا التّأكيـد مـع ذلـك قابـل للمراجعـة: فالنّصوص المستحضرة في مذكّرات مابعد-القبر Memoires d`outre-tombe تشهد أيضا، وعلى العكس من ذلك، على خلود الفضاء، المعارض لتحويل المكان: فالتّاريخ يتكفّل في الواقع بتحويله، إلى حدّ جعله، في بعض الأحيان، من غير الممكن التّعرّف عليـه. هكـذا، لمّـا يـزور شـاطوبريان دار الـصّناعة Arsenal في البندقيّـة Venise، لا يستطيع أن يستشهد إلاّ بصفة سلبيّة بثلاثة مقاطع من دانتي Dante، التي توحي له بهذا التّعليق:

كلّ هذه الحركة انتهت؛ فراغ الثّلاثة أرباع ونصف من دار الصّناعة، المواقد منطفئة، المراجل الملطّخة بالصّدأ، الحبال بدون دواليب، المشغل الخالي من البنّائين، تشهد على نفس الموت الذي أصاب القصور.

نفسه، الكتاب 40، القسم VIII.

المتاصّ إذن هو المقياس الذي يقاس به تدهور مكان على مرّ الزّمن. أيضا بقاؤه يجب ألاّ يحجب عنّا كون الاستشهاد ما هو سوى أثر، هو نفسه عرضة للزّوال. فالاستشهادات، في مذكّرات مابعد-القبر Memoires d`outre-tombe، هي في متماثلة بعمق مع موضوعات الآثار والتّدهور الكونيّ: فلأنّها أساسا بقايا متشضّية، ما هي سوى حطام قابل للامّحاء لماض بائد.

التّناصّ إذن هو النّقطة المحوريّة التي تتمفصل حولها الذّات، الكتابة، المكان والذّاكرة. بقاء المكان يبدو في الواقع شاهدا أوّلا وقبل كلّ شيء على ما أصاب الأنا من تغيير وكونها أساسا آيلة إلى زوال: فإذا ما كان المكان باقيا، الذّات التي تعود إليه تغيّرت بصفة أساسيّة. فالاستشهاد الذّاتي هو أثر لهذا التّغيير. إنّ النّصّ المستحضر، سواء كان يتعلّق بالشّهداء Martyrs أو بمسار من باريس إلى القدس Itineraire de Paris a Jerusalem، يندرج في المذكّرات Memoires كتوقيع للأنا الماضية. لكن، من جديد، هذا التّأكيد قابل للمراجعة: المرجعيّة الثّقافيّة، لأنّها من صنع ذاكرة نشطة وحيّة، تشهد على استمراريّة وانسجام الأنا. هكذا يمكن للأنا أن تظهر كالمبدأ الأوحد للهويّة: إنّها هي تؤلّف بين شضايا مختلف النّصوص وتجمعها بالرّغم ممّا يحدثه الزّمن والأعمال من قطائع. يجعل عمل الذّاكرة، في مذكّرات مابعد-القبر Memoires d`outre-tombe، حطام الماضي ينبعث؛ وهنا تكمن سلطته

المركزيّة: حول الوعي يمكن لواحدة من الذّوات أن تتقاطع مع بقايا النّصوص، التي تحتوي على الواقعيّ الذي تقوله؛ و يحصل في الأخير في فضاء العمل الذي هو بصدد الكتابة، انسجام نهائيّ، يمكن أن يجمعها بصفة نهائيّة.

يقع التّناص إذن في قلب العلاقة التي تقيمها الذّات مع ذاكرتها، الواقعيّ والأدب. تعليل عدد كبير من الإحالات والاستشهادات بالكناية، في مذكّرات مابعد-القبر Memoires d`outre-tombe، بعيدا عن أن تكون عمليّة مصطنعة من أجل إدخال معرفة عتيقة في النّصّ، تكون دوما غريبة عن القارئ المعاصر، تطرح مفهومها للواقعيّ: إنّه مستودع ثقافة وتقليد على الكتابة أن توقظها. تسجيل الواقعيّ في النّصوص الّذي، في مستوى أوّل، يعلّل التّناصّ، هو في الحقيقة الوجه الآخر المعكوس لمفهوم الواقع الذي اشتقّ منه: توضّح المذكّرات Memoires في الحقيقة بأنّ الواقعيّ هو، بالنّسبة لشاطوبريان Chateaubriand، كما كتب ذلك دوما؛ الكتابة، بالتّالي، عليها أن تضاعف دلائلها الأولى، التي ستكشف أكثر بأنّ الذّات تكون في الموقع نفسه الذي تمثّله. التّناصّ هو مركزيّ في مذكّرات مابعد-القبر Memoires d`outre-tombe لأنّ الكتابة تتطلّب دوما ذاكرة للنّصوص، تشهد في نفس الوقت على استمراريّة الأنا وعلى مرور الزّمن؛ يسمح استدعاؤها للذّات بأن تندرج في الواقعيّ، في التّاريخ وفي الأدب.

III - المتناصّ، الأسطورة والتّاريخ

فعل إقامة نصّ انطلاقا من آثار ومن بقايا أعمال أخرى يمكن أن يفهم على أنّه نوعا من النّفي لكلّ ما هو خارج-النّصّ: فالنّصّ سيحيل أساسا لمتناصّاته، وهي وحدها الضّروريّة لفهمه؛ كلّ علاقة بين النّصّ والمرجع لن تكون سوى تكّرا لهذا الدّوران الدّائم للأدب. هكذا، كتب

ميخائيل ريفاتير Michael Riffaterre بأنّه: ((في العمل الأدبيّ، الكلمات لا تدلّ بالإحالة إلى أشياء أو إلى مفاهيم، أو بصفة أعمّ بالإحالة إلى عالم غير لفظيّ. إنّها تدلّ بالإحالة على هذه المركّبات من التّمثيلات representations التي تمّ اندماجها تماما في العالم اللغويّ)) («المتناصّ المجهول»، أدب Litterature، عدد 41، 1981).

فوجهة نظر مثل هذه، مهما كانت حذاقة التحليلات التي تسمح بها، تبدو لنا ناقصة بفعل أنّ بعض المتناصّات تصنع المعنى، بالضّبط، على صعيد تاريخيّ. قد يكون ذلك هو مبرّرها لأن تكون مركزيّة أكثر من كونها تسمح بكتابة التّاريخ (انظر في القسم الموالي تحليل عيون إلزا Les Yeux d`Elsa). كنّا قد رأينا بالذّات بأنّ البعد الهجائيّ للمحاكاة السّاخرة يقصد رأسا إلى ماهو خارج النّصّ، وبأنّه، على صعيد آخر، يمكن اللاستشهادات وكذلك مصادر نصّ ما أن تهدف إلى تأصيل الخطاب حول الواقعيّ أو تدعم مطابقة قصّة واقعيّة للحقيقة. إنّ استحضار المتناصّات، كلّما كان غزيرا مثلما هو في مذكّرات مابعد-القبرMemoire d`outre-tombe، يعبّر دوما عن مفهوم لعلاقات الكتابة بالواقعيّ. بصفة أكثر تعميما أيضا، فإنّ ما يسمح به التّناصّ من بيان لميّزات شخصيّة يتطلّب حكم قيمة وتأويل النّصّ المستحضر الذي يغري به لن يكون أثرا خالصا للنّصّ، منقطعا عن كلّ ارتباط بالعصر الذي أنتجه: كل عصر يعيد قراءة أعمال الماضي على ضوء راهنه السّياسيّ، الإيديولوجيّ، العلميّ، الفنّيّ... ويضفي عليها قيما تحملها مخفيّة دون أن تجلّيها. ملمح من ملامح ثراء المتناصّ هو كونه يمثّل نوعا من المحوّل يصل المكتبة بالتّاريخ.

هكذا فإنّ «فيدر Phedre» الجديدة «لزولا Zola» لن تفهم بمعزل عن كلّ إحالة للتّاريخ. فرونيه Renee تبدو بوضوح فيدر Phedre عصرية، مندرجة تماما في زمنها، عهد الأمبراطوريّة الثّانية؛ ضفر الخيطين السّرديّ

والدّراميّ في المنافسة La Curee، اقتراف المحرّم والمضاربة العقّاريّة، له دلالته: جاذبيّة المال وسلطته ليستا غريبتين على العلاقة المنحرفة لماكسيم Maxime ورونيه Renee. في استحضاره لفيدر Phedre في المنافسة La Curee، ينقل زولا Zola المأساة الرّاسينيّة racinienne إلى سياق تاريخيّ، إن كان غريبا عنها، لن يكون أقلّ توافقا معها. فمن الملاحظ أنّ هذه الخرافة العتيقة، والتي تمّ ترهينها من طرف راسين Racine في السياق الجنسينيّ jansensiste للقرن XVII، تخضع بسهولة كبيرة للتّاريخ الحديث للطّبيعيّة. بدون شكّ هي خصيصة للأساطر الأدبيّة: رأسمال ثقافيّ مندرج بعمق في ذاكرة مشتركة، يقاوم كلّ تحديد وحيد لمعنى ما ويتجاوز باستمرار الدّلالات التي يمنحها لها كلّ عصر: أيضا لم تستهلك أبدا بتأويل تاريخيّ معطى وهي دوما قابلة لأن تحمل معنى يضفيها عليها عمل ما. لهذا فإنّ النّصوص العظيمة في الموروث الأدبيّ التي رهّنتها (لنفكّر في مختلف الأعمال المؤسّسة على الملحمة الهومريّة homerique، والعطاردة Atrides ...، أو على فاوست Faust، دون جوان Don Juan، الخرافات الشّكسبيريّة shakespearienne ...) تمثّل متناصّات متميّزة: عند استحضارها، كما فعل زولا Zola في المنافسة La Curee، تتمّ الإحالة معا إلى نصّ معيّن (فيدر Phedre لراسين Racine) وإلى أسطورة، وهي مادّة مشتركة لمجموعة من الأعمال (انظر الدّراسة، «هيبوليت الواجب الحبّ، والمنبوذ Hippolyte requis d`amour et renie» لبول بنيشو Paul Benichou، الكاتب وأعماله L`Ecrivain et ses travaux، كورتي Corti، 1967، فيها يدرس التّنوّعات العديدة لخرافة فيدر Phedre).

رأينا كيف أنّ علاقة استعاريّة أساسا هي التي تعلّل ظهور فيدر Phedre في المنافسة La Curee؛ هذه الاستعارة تفسح مع ذلك المجال لعدد من الفروق. هذه الانزياحات لا تفسّر فقط بالمتطلّبات الخاصّة بالانسجام

الرّوائـيّ لكـن أيضا، وهـذه النّقطـة الـتي تهمّنـا الآن، بعمليّـة التّـرهين الـتي يفرضـها زولا Zola علـى أسـطورة فيـدر Phedre. مـن غـير الممكـن تـسجيل جميع النّقاط التي تميّز بين النّصّين، ومن المناسب في هذه الأثناء توضيح عنصرين أساسيّين: الدّلالـة الجديـدة الـتي أضـفيت علـى موضـوع الوراثـة وتدهور النّموذج المأساويّ.

من المعروف أن فيدر Phedre قد وسمها القدر بميسمه: لأنّها ((ابنـة مينـوس Minos وبازيفـاي Pasiphae)) ولأنّهـا كانـت تحـبّ هيبوليـت Hippolite: ((لم تعـد الحـدّة متخفّيـة في عروقـي، / إنّهـا فينـوس Venus بتمامها متمسّكة بضحيّتها)) (الفصل I، المشهد 2)، تصرّح بذلك لأونـون OEnone. أيضا عشقها لولد ثيزي Thesee يظهر أنّه مشؤوم بالنسبة إليها أكثر من كونه غير قابل للإصلاح: ((هـدف منكود الحظّ لثأر السّماوات./ يشهد عليّ الآلهة، هذه الآلهة التي هي في حناياي/ أضرمت النّار المدمّرة في كلّ دمي)) (الفصل II، المشهد 5).

رونيـه Renee، هـي أيضا، موسـومة بالوراثـة، لكنـها وراثـة بيولوجيّـة محضة: تتنـازل الميثولوجيـة عـن موقعها للعلم. فقبـل كلّ شـيء تـشير رونيـه Renee إلى هذا الدّم الفاسد الذي يجري في عروقها وذلك أثناء هذيانها، عندما فاجأها ساكّارد Saccard مع ولده؛ فالعشق المحرّم أفسد جسدها الخاصّ ((إنّها نسغ خبيث [...] ترك الأعضاء، تغرق في لبّ تنامي مشاعر مخجلة، أنبتت في الدّماغ نوازع مريضة وحيوانيّة)) (المنافسة La Curee، القسم VI) كما فعل فيها تماما بذخ ونقود ساكّارد Saccard. أيضا لكي تحاول رونيـه Renee أن تتملّص من هذا الضّلال، تشير إلى ((دم والدها، دمه البورجوازي، الذي يشقيها في لحظات الأزمة))، والذي يرمز إلى حدّ الاستقامة الذي انحرفت عنه وإلى ما أصاب طويّتها من سوء. يخون ارتكاب زنى المحارم إذن هذا الإرث الأبويّ؛ يفهم ذلك في المقابل عن طريق

مؤشّرات دم الأمّ، التي كانت منحرفة. في *رونيه Renee*، المسرحيّة التي استلّها زولا من المنافسة، يؤكّد أبو البطلة، بخصوص أمّ هذه الأخيرة، بأنّ ((هناك انحرافات في هذه العائلة، فساد عقليّ)) (زولا، *رونيه*، 1887، الفصل I، المشهد 1). أيضا من ناحية الأب، هذا الدّم البورجوازي الذي كان سيؤدّي بها إلى معاناة وجود قاس، لن يمكنها من مقاومة أرومتها من ناحية الأمّ، والتي ترزح تحت ثقلها، كما رزحت تحت ثقلها فيدرPhedre. غير أن الشّعور بقدر محتوم وبالخطيئة مختلف كثيرا بالنّسبة للشّخصيّتين. فبينما حبّ فيدر لهيبوليت يجعلها تضطرب وتصبح حاقدة على نفسها، تستمتع رونيه بهذا المنكر؛ فالتّوتّر الحاصل بين درجتي الاقتراب من فيدر والاختلاف عنها يدرك ما بين السّطور في استعمال كلمة «نار»:

> **كان ارتكاب المحارم قد أوقد في نفسها نارا كانت تبرق في أعماق عينيها وتجفّف ضحكاتها. كانت نظّارتها تقع بوقاحة قصوى على أرنبة أنفها، وكانت تنظر للنّساء الأخريات، الصّديقات وهنّ يعرضن بكلّ شناعة بعض الانحراف، بمزاج مراهق متبجّح، ببسمة مستقرّة دالّة: «لي جريمتي.»**
>
> **المنافسة، القسم V.**

عندما تشعر رونيه Renee بالنّدم أو بالشّكّ، بصفة دالّة تماما، تمحوه مشيرة إلى المجتمع الذي تعيش فيه: فخطأها يعود إلى فساد العصر أكثر منه إلى دمها. هكذا وضع مكسيم Maxime على نفس الصّعيد الذي وضعت فيه مكمّلات الموضة: ((مكسيم Maxime وهو يبعث فيها ارتعاشة

جديدة، يكمّل زينتها المجنونة، بذخها المدهش، حياتها المتخمة. يزرع في بدنها النّوطة المتصاعدة إلى مالانهاية التي سبق أن تغنّى بها من حولها. على العشيق أن يساير الموضات وآخر الصّيحات المجنونة للعصر)) (نفسه، القسم IV).

بعيدا عن الشّعور بالورطة الأخلاقيّة أو الميتافيزيقيّة، مثل فيدر Phedre، تلصق رونيه Renee خطأها، كما تشعر به في وعيها المشوّش، في العصر المتهالك الذي تعيش فيه:

لكنّ مرتكبة المحارم تعوّدت على خطيئتها، كتعوّدها على فستان حفل، التي يكون قد ضايقتها صلابتها في البداية. كانت تتبع موضات العصر، تلبس وتنزع وفقا لما تفعله الأخريات. كانت قد انتهت إلى الاعتقاد بأنّها كانت تعيش في وسط بشريّ يسمو على الأخلاق العامّة، حيث يكون مسموحا التّعرّي لبعث السّرور في سماء الأولمب كلّها. فالشّرّ أصبح بذخا، زهرة مرشوقة في الشعر، لؤلؤة مثبتة على الجبهة. ورأت من جديد، كدليل وكخلاص، الأمبراطور، على يدي الجنرال، يمرّ بين صفّي الأكتاف المنحنية.

نفسه، القسم V.

سماء الأولمب ما هي سوى استعارة، عنصر لتزيين الخطاب: فالخطأ معزوّ للتّاريخ -تاريخ يمحيه أيضا، لأنّ الانحراف الذي يصيب عائلة رونيه

Renee ودمها هو نفسه الذي يفسد المجتمع الذي تعيش فيه. فموضوع الوراثة إذن أسند بقوّة للتّاريخ: فخطيئة الأمّ التي ارتدّت على البنت تتدرج في صورة عصر فساد؛ فهي لا تمتلك العظمة ولا المميّزات اللاّزمنيّة لقدر العهود القديمة، ولا الدّم الذي صنع في مرّة واحدة عظمة فيدر Phedre وضياعها. في مقدّمة رونيه *Renee*، كتب زولا Zola بأنّه ((حطّم رمز القدريّة العتيقة، واضعا بصفة علميّة رونيه تحت التّأثير المزدوج للوراثة والأوساط)) (رونيه *Renee*، مذكور سابقا).

هذا الحضور القويّ للوراثة، إذا ما كان ملتحما بصفة واسعة بالتّاريخ، يفرض على زولا Zola تدهورا للنّموذج المأساويّ. بدون أن يتعلّق الأمر فعلا بإعادة كتابة على وفق الصّيغة الهزليّة أو المحاكية السّاخرة لفيدر *Phedre*، تحرّف المنافسة La Curee بعض عناصر الخرافة لتبيّن كيف أنّ مجتمعا بورجوازيّا يسيطر عليه المال ليس في إمكانه سوى أن يحرّف السّموّ المأساويّ. موضوع الفضاعة، وهو على جانب كبير من الأهمّيّة في فيدر *Phedre*، استعيد من طرف زولا Zola لكي لا يدلّ فقط على العلاقة غير الطّبيعيّة بين ماكسيم Maxime ورونيه Renee (المتبلورة، كما رأينا، في وصف الخميلة الزّجاجيّة)، لكن أيضا على فساد عصر. هكذا، فإنّ لويز Louise، العرجاء، المريضة على الدّوام، التي يريد أن يتزوّجها ماكسيم Maxime من أجل مالها، ما هي سوى صورة أخرى متدهورة جدّا لآريسي Aricie. فإطار الفعل، هو بصفة خاصّة ديكور مبنى ساكّارد Saccard، ((أحد الأمثلة الأكثر تمثيلا لأسلوب نابليون III Napoleon هذا الموسر المهجّن من كلّ الأساليب)) (المنافسة La Curee، القسم I) يتميّز بتراكم للأشياء، خليط غير متجانس من العناصر المعماريّة والتّزيينيّة التي لا يجمع بينها سوى الثّراء الذي تبديه والفقر في الذّوق الذي تكشف عنه. أيضا العناصر المستمدّة من العصر القديم التي تحيل عن

طريق صيغة ساخرة بعمق إلى الخرافة القديمة الخاضعة تماما إلى سلطان المال.

غير أنّ شخصيّة ماكسيم Maxime بصفة خاصّة هي التي تمنح الرّواية بعدا هزليّا. لّما يشارك في عرض فيدر *Phedre*، يحطّ من قيمة المأساة التي يجدها «مضجرة» وهو فقط عن طريق الدّعابة يشبّه نفسه بالعملاق الذي يبتلع هيبوليت Hiippolyte (نفسه، القسم V). لايتعرّف ماكسيم Maxime على نفسه إذن لا من خلال الممثّل («أحمق يبكي دوره»)، ولا من خلال شخصيّة هيبوليت Hippolyte. رغم أنّه، من خلال عدد من الملامح، يبدوا باهتا وضعيفا. قلب الهويّات الجنسيّة، الملحّة في كامل الرّواية، يسهم بالذّات، في الحطّ من قيمة الشّخصيّة:

> **هذا الشّابّ الجميل، الذي تبرز سترته أشكالا مهفهفة، هذه الفتاة الخائبة، التي تجول في الشّوارع، مفرق الشّعر يتوسّط الرّأس، تصدر عنها ضحكات متقطّعة وبسمات ضجرة، وجدت نفسها بيدي رونيه Renee، إحدى هؤلاء الفاسقات المنحلاّت، الّتي، في ساعات معيّنة، في بلد عمّ فيه الفساد، تبذل لحما وتعطّل ذكاء.**
>
> **نفسه، القسم IV.**

على العكس من ذلك، رونيه Renee، مع أنّها بديعة الجمال وتتمتّع بأنوثة طاغية، هي دائما في ثوب «فتى»، إلى حدّ أنّ ماكسيم Maxime «في بعض الأحيان، لا يكون متأكّدا من جنسها» (مذكور). هذا الغموض في

الهويّة الجنسيّة (الذي تسعى إليه أيضا شخصيّة بابتيست Baptiste) يدعم الخاصّية الفضيعة لارتكاب المحرّم الذي يجمع ماكسيم برونيه؛ إنّه علامة إضافيّة لهذا الانحلال. رغم أنّه، لا يخلو من علاقة مع فيدر *Phedre* راسين Racine: من المعروف بأنّه بسبب ما يظنّ حول تخنّث هيبوليت قام راسين بإنشاء شخصيّة أريسي Aricie؛ لقد حدث كلّ شيء إذن وكأنّ زولا Zola استغلّ، ولعلّه بهذا ذكّر أو كشف هنا عن إمكانيّة غير منمّاة للتّناصّ بغرض إعطائه دلالة جديدة.

يبلور حلّ عقدة المسرحيّة هذا التّدهور للنّموذج البطوليّ الذي يستمدّه زولا Zola لكي يستعمله بصفة مناسبة. هكذا فردّ فعل ساكّارد Saccard، لمّا يكتشف زوجته مع ابنه، هو أقرب لأقصى حدّ ممكن إلى ميلودراما منه إلى انقلاب مأساويّ مفاجئ. هذه «النّهاية المسطّحة والبشعة» (نفسه، القسم VI) هي بدون شكّ نهاية قصّة بورجوازيّة، منغرسة في قصص المال، عارية من التّسامي ومن العظمة. فإذا ما كان زولا Zola يستهجن هكذا الخرافة القديمة –رونيه Renee، التي استشعرت جيّدا بأنّ ما يميّزها بصفة أساسيّة عن فيدر Phedre هو غياب التّسامي: ((سقطت السّتارة. هل لها القدرة على تناول السّمّ ذات يوم؟ كم هي مأساتها حقيرة ومخجلة، مقارنة بالملحمة القديمة!)) (نفسه، القسم V)، لقد توفّت بالتهاب السّحايا بعد أن أدمنت على السّكر–، فإنّ ذلك من أجل بيان عصر فساد لا يمكنه سوى أن يعيد التّاريخ بصيغة هزليّة وساخرة.

إنّه التّجذّر في عصر جديد هو الدّافع إلى إعادة كتابة فيدر *Phedre*: فالعلاقة التي تعقدها الرّواية الطّبيعيّة مع الخرافة كما تمّ حفظها، برواياتها المتعدّدة، في تراثنا ومع مسرحية راسين Racine لا يمكنها أن تفهم إلاّ على ضوء التّاريخ. بمعزل عن استبعاد الواقع، يبيّن التّناصّ كيف يفرض قراءة وكتابة جديد تين للأعمال.

القسم الثاني

ميثاق القراءة

يستدعي التّناصّ بقوّة القارئ: يعود لهذا الأخير ليس فقط التّعرّف على حضور المتناصّ، لكن أيضا تحديده وتأويله. يجد القارئ نفسه في الواقع محالا إلى نصّ آخر؛ كما كتب لورون جيني Laurent Jenny:

> **[...] ما يميّز التّناصّ هو إدخال صيغة جديدة في القراءة التي تفجّر خطّيّة النّصّ. كلّ إحالة نصّيّة هي موضع اختيار: إمّا متابعة القراءة فلا نرى فيه سوى قطعا يشبه بعضها البعض، تمثّل جزءا مندمجا في منظومة النّصّ، أو الرّجوع إلى النّصّ الأصل [...].**
>
> **«استراتيجيّة الشّكل *La Strategie de la forme*»**
>
> **مذكور سابقا.**

عند الإحالة إلى السّياق الذي استمدّ منه الاستشهاد أو التّلميح، كما رأينا، يصبح في الواقع من الممكن إدراك كلّ ثرواته. غير أنّ قراءة المتناصّ لا

تتوقّف عند رصد الآثار التي تركها: يتعلّق الأمر أيضا، بالنّسبة للقارئ، بلعب دور يكلّفه النّصّ به. يمكنه أن يكون شريكا متواطئا مع السّارد أو المؤلّف، يستدعى كمؤوّل قادر على تلقّي ما يقال تلميحا وفهم الكلام الملتوي الذي يلجأ إلى المتناصّ باعتباره قناعا قابلا للكشف أو إلى سنن يستحقّ الفكّ. وبقدر ما تكون وظائف المتناصّ متعدّدة فتتجاوز دوما حدود القائمة التي يمكن وضعها بصفة مجرّدة، تكون الطّريقة التي تستدعي القارئ متغيّرة: تتنوّع ليس فقط بالنّظر إلى الإستراتيجيّات الموضوعة من طرف النّصّ، لكن أيضا حسب مختلف القرّاء. الأمر إذن لا يتعلّق بتحديد كيفيّة قراءة التّناصّ، بقدر ما هو بيان كيفيّة تواجد مستويات قراءة مختلفة، في نفس العمل.

I ـ مؤشّرات التّناصّ

تبرز الأشكال الواضحة للتّناصّ في النّصّ؛ قد تكون مثبتة بعلامات خطّيّة (الحروف المائلة والأقواس بالنسبة للاستشهادات) أو بمؤشّرات دلاليّة، مثل اسم مؤلّف النّصّ المستدعى، أو عنوانه، أو حتّى اسم شخصيّة تحيل بوضوح لعمل معطى. لمّا يكون التّناصّ ضمنيّا، تكون مؤشّراته غير مؤكّدة وأكثر تنوّعا. يكون الرّجوع حينئذ بصفة دائمة إلى الإحساس باللاّتجانس: يفهم القارئ بأنّه محال على نصّ آخر متواجد، ضمنيّا، تلقّى أثره. هكذا في الإمكان الإحساس بأنّ التّجانس المعجميّ تمّ خرقه لمّا يظهر مصطلح غريب عن انسجام المجموع، أو كبيت شعر يتيم، على سبيل المثال، يدرج في صفحة نثر.

إذا ما كان هذا النّمط من عمليّات القطع لا يحيل بصفة منهجيّة إلى متناصّ (قد يكون حاصلا بسبب نقص في انسجام النّصّ)، هي على

الدّوام مؤشّرات حاسمة على وجوده. بالنّسبة لميخائيل ريفاتير Michael Riffaterre، لا يظهر «أثر المتناصّ» فقط عن طريق لاتجانس، لكنّه عن طريق «حبسيّة تركيبيّة agrammaticalite»، معرّفة هكذا: ((كلّ مفعول نصّيّ يمنح القارئ الشّعور بأنّ قاعدة ما قد خرقت، حتّى وإن كان الوجود السّابق للقاعدة يبقى متعذّرا إثباته)) («أثر التّناص»، مقال مذكور). هذه الحبسيّة التّركيبيّة يمكنها أن تكون في المستوى المعجميّ، التّركيبيّ أو الدّلاليّ؛ يتمّ ((الإحساس بها على الدّوام كتحريف لمقياس أو عدم مطابقة بالنّسبة للسّياق)). تفرض على القارئ تلقّي المتناصّ لأنّها ((تجعله يشعر بأنّ لهذه الصّعوبة حلّ)). المثال الذي يعطيه للحبسيّة التّركيبيّة، علامة التّناصّ، شديد الوضوح: ليس أمام القارئ، حسبه، إلاّ أن يحتار وأن ينبّه بكلمة مكتوبة هي «دلفيكا Delfica»، عنوان إحدى «خرافيّات Chimeres» جيرار دونيرفال Gerard de Nerval حيث يصوّر فيها المخلوق الشّاذّ «دافنه Dafne»؛ ينتظر، كما تشير الكتابة المصطلح عليها لليونانيّة في الفرنسيّة، «دلفيكا Delphica» و«دافني Daphne». بالنّسبة لريفاتير Riffaterre، مثل هذا الخطأ لا يمكن أن يكون غير معلّل. هو في الحقيقة نزعة إيطاليّة تكشف عن حضور المتناصّ وتسمح بالتّعرّف عليه: ((إنّه عن طريق «f» تكتب اليونانيّة في الإيطاليّة. دافني Dafne، دلفيكا Delfica، إنّها الدّلفيّة Pythie، هي العرّافة التي تطلينت تحت علامة «مينيون Mignon»؛ إنّها أثر المتناصّ حيث إيطاليا تعني الحنين، الوعد، [...] خرافة)) (نفسه). إذا ما كان نرفال Nerval إذن قد كتب Delfica، فلأنّه يحمل في ذاكرته قصيدة «أغنية المينيون Chanson de Mignon» لولهلم ميستر دوغوتة *Wilhelm Meister* de Goethe، التي فيها يعبّر عن الحنين إلى إيطاليا مستوهمة:

أتعرف بلد أشجار اللّيمون المزهرة	Connais-tu le pays des citronniers en fleur

Et des oranges d`or dans le feuillage sombre,	و البرتقالات المذهّبة الدّاكنة الأوراق
Et des brises soufflant doucement du ciel bleu,	ونسمات تهبّ بطيئة من السّماء الزّرقاء
Du myrte silencieux et des hauts lauriers droits?	من الرّيحان السّاكت ومن الغار الباسق المستقيم؟
Oh, la-bas je voudrais,	آه إنّي أقصد الهناك،
La-bas, o mon amour m`en aller avec toi.	إلى الهناك، آه يا حبّي خذني معك

«La chanson de Mignon», Anthologie bilingue de la poesie allemande, trad. De J.-P. Lefebvre, Gallimard, 1993.

كان على الحبسيّة التّركيبيّة أن تنبّه القارئ الذي، وهو يستقبل هذا اللّغز، يفكّها بالعودة إلى المتناصّ الذي تمثّل أثرا له. مقاربة مثل هذه لتلقّي المتناصّ تتطلّب قارئا عارفا يؤوّل تفاصيل النّصّ. فاكتشاف التّناصّ، والتّعرّف عليه وتوضيح رهاناته هي هنا جميعا مترابطة جدّا.

ما أن يتمّ التّعرّف على المتناصّ، سواء تيسّرت قراءته بوضوح أو أنّ نغمة نشازا، في الفقرة التي تستدعيه، وشت به، بالنّسبة للقارئ، الذي أوقفته هذه المسألة التي يعمل على توضيحها، عن طريق اكتشافه. تكون الذّاكرة هي المحرّك الحقيقيّ لعمليّة اكتشاف المتناصّ. تنبّه القارئ إلى حضور قطعة مندسّة في هذا النّصّ الذي يقرأه حينئذ والتي كان قد قرأها في موضع آخر، في نصّ آخر سوف يفتّش عنه.

النّصّ المصدر سوف يتمّ رصده لمّا تكون القطعة المستدعاة محتوية على مصطلح أو عبارة نادرة إلى حدّ يمكّن من ربطها جيّدا بسياق محدّد. هكذا، في معركة فارصال La Bataille de Pharsale لكلود سيمون Claude Simon، الاستشهادات المأخوذة من البحث عن الزّمن الضّائع La recherche

du temps perdu، رغم أنّها غير مميّزة (فاللّجوء للحروف المائلة والرّومانيّة لا يسمح بالتّمييز بين النّصّ والمتناصّ) تنفصل بسهولة عن الرّواية بالنّسبة لكلّ قارئ لبروست Proust: فـ«المقتفيات للأثر pistieres» أو «المنحدر المشجّر بالزّعرور raidillon aux aubepines» تحيل في الواقع بصفة واضحة إلى حدّ كبير للرّواية البروستية؛ فيجري كلّ شيء وكأنّها لا تنتمي فقط للمعجم الخاصّ بل لعمل من جعلها فرديّة وطبعها بخاتمه:

> **بناءات رامبيطو Rambuteau تسمّى المقتفيات للأثر pistieres. لاشكّ أنّه في طفولته لم يسبق له أن استمع لـ أو O وكان هذا بالنّسبة له ما نسمّيه المنحدر المشجّر بالزّعرور حيث وقعت في طفولتك أسيرا لحبّي مع أنّي أؤكّد لك اليدان تحت القميص الفضفاض ظهره مثل عمودين صلبين من ناحية ومن ناحية أخرى أخدود العمود الفقريّ ثمّ إنّهما بعدئذ عثرتا على هذه المساحة المصقولة النّاعمة المغطّاة بزغب خفيف [...].**
>
> **معركة فارصال *La Bataille de Pharsale*، نشر دي مينوي *Minuit*، 1969.**

في هذه الصّفحة المتقطّعة بصفة أساسيّة، الأمر لا يتعلّق بإدراج عنصر مغاير يمثّل مؤشّرا للمتناصّ: يلجأ السّرد عن طريق تنضيد قطع يمكن أن تستلّ من متناصّ أو أن تكون جزءا مندمجا في السّرد (إنّها حالة الجملة التي تبدأ بـ«اليدان تحت القميص الفضفاض»). هناك شعور على الأقلّ بالانقطاع، مادام هذا الأخير أصبح منتظما، وبأنّ استدعاء الذّاكرة

لكلمات موسومة هو الذي يسمح بالكشف عن المتناصّ: إنّ الأمر يتعلّق في الواقع بفقرتين متقطّعتين، غير أنّ لكلّ منهما ملمح يشير إلى الحرب، مستلّتين من الزّمن المكتشف من جديد Temps retrouve؛ فإذا ما ظلّتا في ذاكرة القارئ، يمكنه أن يردّهما بسهولة إلى سياقهما الأوّل وأن يحدّد الملفوظات المندسّة في رواية سيمون Simon (التي قمنا بتعيينها في الاستشهاد الآتي):

> **اعتقد بأنّ ما جعل السيّد دو رامبيطو** de Rambeteau **يستاء جدّاً ذات يوم لسماعه ما دعاه دوق غرمانتي «بناءات رامبيطو»، تسمّى مقتفيات للآثار** pistieres**. لا شكّ أنّه في طفولته لم يسبق له أن استمع لـ أوO وهذا ما بقي له. [...]**
>
> **دامت معركة ميزيغليز** Meseglise **أكثر من ثمانية أشهر، فقد فيها الألمان أكثر من ستّ مائة ألف رجل، قاموا بتهديم ميزيغليز** Meseglise **لكنّهم لم يسيطروا عليها. الدّرب الذي يا ما أحببته، الذي أسميناه المنحدر المشجّر بالزّعرور وحيث ادّعيت بأنّك وقعت في طفولتك بأنّك وقعت أسير حبّي مع ذلك أؤكّد لك بكلّ صدق بأنّني أنا التي كانت تحبّك، لا أستطيع أن أقول لك مدى الأهمّية التي كانت له.**

بروست ***Proust*****، الزّمن المكتشف من جديد** ***Le Temps retrouve*****، غاليمار** ***Gallimard*****، 1927**

وفي المقابل لمّا لا يحتوي المتناصّ على علامات خاصّة للاّتجانس، يتعلّق تلقّيه كاملا بذاكرة القارئ. هكذا، في آخر رسالة من الرّسائل الفارسيّة Lettres persanes، من الممكن رؤية إحالة إلى فيدر Phedre لمّا روكسان Roxane تكتب لأوسبك Usbek:

هل من الممكن إثر معاناتك للألم، أن أحملك أيضا على الإعجاب بشجاعتي؟ لكن ما حدث هو: أنّ السّمّ يلتهمني؛ قواي تتخلّى عنّي؛ تسقط الرّيشة من يدي؛ أشعر بالضّعف يتملّكني.. يسحقني؛ أموت.

منتسكيو *Montesquieu*، رسائل فارسيّة *Lettres persanes*، الرسالة *lettre CLXI* وكذلك الأخيرة، 1721.

كثيرة هي العناصر السّياقيّة المحرّضة للقارئ على المقاربة بين الشّخصيّتين: فكلاهما يتجرّع السّمّ لكي ينجو من الخضوع، لقدر ولشعور أثيم بالنّسبة لفيدر Phedre، للسّلطان بالنّسبة لروكسان Roxane. فروكسان Roxane، بصفة خاصّة، في هذه الرّسالة، تبرهن على سموّ روحيّ وعلى سيطرة على اللّغة تضعها في مصاف الشّخصيّات المأساويّة العظيمة. تستعمل في الواقع معجما لا يحتاج إلى التّذكير فهو لا يختلف عن معجم المأساة الكلاسيكيّة، سواء كان يتعلّق الأمر باستدعاء العاطفة («لقد اندهشت لمّا لم تجد في نواقل الحبّ»، نفسه) أو باستدعاء الجريمة («أوزبك Usbek يا له من مرعب! سوف لن أعطيه الوقت لكي يتوقّف عن كلّ هذه الانتهاكات» (مذكور سابقا، الرسالة CLVI). بالإضافة إلى ذلك ألا يحيل اسم روكسان Roxane على باجازيت Bajazet ؟ على الصّعيد الأسلوبيّ، المقاطع الشّعرية البيضاء من البحر الإسكندريّ alexandrins، الحاضرة في

الفقرة الأخيرة من هذه الرّسالة، يمكنها أيضا أن تستثير ذاكرة القارئ لأن ترتسم في دربها المشابهة مع فيدرPhedre: إذا ما حذفت، كما هي القاعدة في المأساة، الـ «e» الأخير في لفظة «encore»، ((je te forcasse encore d`admirer mon courage)) يشكّل ذلك بيتا شعريّا أبيض. جميع هذه العناصر، حتّى وإن كانت لا تشكّل مؤشّرات صريحة على المتناصّ، يمكنها أن تهدي القارئ لأن يرى في «قواي تنهار» استشهادا من فيدر Phedre. في الفصل I، تنهي شخصيّة راسين Racine اعترافها لأونون Oeunone بهذه الأبيات الشّعريّة: (( N`allons pas plus avant. Demeurons, chere Oeunone/ Je ne me soutiens plus: ma force m`abondonne [لن نسير خطوة إلى الأمام. لنتوقّف، عزيزي أونون/ لم أعد قادرة أبدا: قواي تتخلّى عنّي])) (فيدر Phedre، الفصل I، المشهد 3).

الاستشهاد، غير المؤشّر عليه، غير منسوب لروكسان Roxane التي لا تكرّر عن علم عبارات فيدر Phedre. وإذا ما ترك هذا التّشابه لفطنة القارئ ليرى بنفسه، فذلك لكي لا يقع إكراه على انسجام الشّخصيّة فتفرض عليها مواصفات ليس بمقدورها أن تتحمّلها بصفة مباشرة. يعود إذن للقارئ رصدها، تعيينها، ثمّ تأويلها. رغم أنّ رصده هذا غير موثوق فيه تماما، لأنّه ليست هناك أيّة علامة شاهدة على اللاّتجانس، ليست هناك أيّة «حبسيّة تركيبيّة agrammaticalite» تؤشّر عليها.

ذاكرة القارئ هي إذن المحرّك الأساسيّ للتّعرّف على المتناصّ. فلأنّ مونتاني Montaigne يقدّم نفسه كـ«قارء نسّاي»، يتمنّى، لكي يعوّض هذا النّقص، قارئا قادرا على التّعرّف، في محاولاته Essais، على الآثار التي لم يكشف عن مراجعها (أنظر الأنطولوجيا، ص.151). لضرورات التّحليل، ميّزنا ذاكرة السّياق، التي تسمح بإقامة المشابهات بين روكسان Roxane وفيدر Phedre، عن ذاكرة الرّسالة، التي يمكنها أن تمنح شعورا بما «سبقت

قراءته»، فتستدعي القارئ لكي يتذكّر العمل الذي سيكون مصدرا لهذه القطعة التي يشعر بأنّها مندسّة في النّصّ. لكن أثناء القراءة، تدخل «الذّاكرتان» معا في نفس الوقت في لعبة، فتتافس إحداهما الأخرى في تعيين الاستشهاد. يأتي فيما بعد تأويل الفقرة لبيان إذا ما كان هذا الاستشهاد المرصود يحدث معنى؛ لمّا، بدون أن يقع هدم لانسجام النّصّ أو قسر له، يعزّزه، مثلما هو الحال هنا، فيصبح مشروعا النّظر إليه كعلامة كاملة على التّناصّ.

مؤشّرات التّناصّ إذن متنوّعة: قد تكون متعارف عليها بصفة مرضية أو واضحة لكي تشكّل علامات ثابتة على التّناصّ؛ لكن ممّا هو جاري به العمل أن يتمّ بناؤها من طرف القارئ المتأرجح بين الافتراض وضرورة التّأكّد بأنّ النّصّ يحيل فعلا على عمل سابق. ثمّ إنّ رصد المتناصّ وتعيينه وتأويله تكون دوما مترابطة بصفة وثيقة. إنّ توضيح إحالة ما لا تكون مقبولة دوما إلاّ لمّا تتدعّم بتأويل يبيّن انسجامها وضرورتها. إنّه الإثراء، ولكنه أيضا الحدّ، الذي تقف عنده كلّ قراءة للتّناصّ: فإذا ما تميّز بقوّة عن مجرّد نقد المصادر، يكون مهدّدا بالتّأويل المبالغ فيه الذي يرمي إلى البرهنة على موضوعيّة متناصّ الذي قد لا يكون أحيانا سوى انطباعا ذاتيّا للقارئ، نوعا من هفوات الذّاكرة.

II - القارئ المؤوّل

إذا ما كان كلّ شكل للتّناصّ يتطلّب قدرا من التّأويل، في النّصوص المؤسّسة على كتابة تحريفيّة، يصبح التّأويل شرطا ضروريّا للفهم. لن تحكم تأويل المتناصّ قراءة عالمة بل استراتيجيّة الدّلالة الخاصّة بالكتابة: تكون مؤسّسة على واحد من اثنين؛ على الخفاء وعلى الكشف الضّروريّ،

بعض الأعمال تتطلّب من القارئ أن يقوم بفكّ رموز المتناصّ من أجل شرح المعنى الخفيّ الذي يحتوي عليه. فهو يتمثّل في أشكال –حالة التّصدير– لا تتطلّب فقط الذّاكرة أو معرفة القارئ لكن بصفة خاصّة قدرته على بناء المعنى المعلّق لفقرة.

فالتّصدير، هذا الاستشهاد الموضوع في مفتتح كتاب ما أو فصل من فصوله، يبرز جيّدا هذا الانتظار لقراءة تمنح معنى للمتناصّ. فالتّصدير، كما كتب ميشال شارل Michel Charle، ((يدعو إلى التّأمّل دون معرفة فيما نتأمّل)) (الشّجرة والنّبع L`Arbre et la Source، لوسوي Le Seuil، 1985). يعود للقارئ أن يقوم بتوضيح دلالة المتناصّ؛ يفترض التّصدير إذن قراءة استشرافيّة ويتطلّب بقوّة القارئ الذي عليه أن يشارك بفعاليّة في إقامة معنى العمل. في معركة فارصال La Bataille de Pharsale لكلود سيمون Claude Simon، الفقرات الثّلاث التي توجد في عتبة كلّ قسم من أقسام الرّواية تشكّل قدرا من الألغاز التي تنتظر فكّا. الأولى، ستّة أبيات من «المقبرة البحريّة» لفاليري Valery، تكوّن عنوانه، «أخيل المتوقّف بخطوة شاسعة»، في القسم الأول من الرّواية حيث أثبتت في مواجهة العنوان. الأبيات: ((Zenon! Cruel Zwnon! Zenon d`Elee!/ M`as-tu perce de cette fleche ailee/ Qui vibre, vole, et qui ne vole pas! [زينون! زينون الرّهيب! زينون إيلي! / رشقتني بهذا السّهم المجنّح / الذي يرتعش، يختلس، والذي لا يطير!])) تدلّ على أهمّية موضوع السّهم. كما يمكن أن تظهره كلّ قراءة جديدة، حضور شخصيّات محاربة تفتح المجال لتحريف هذا الاستبدال الذي يتوزّع على طول الرّواية من خلال ألفاظ «سيف»، «حربة»، «رمح»، «حسام»...، التي ترتبط بها بالذّات الإشارات الدّالّة على التّشاكل الجنسيّ والعضويّ الذّكريّ، وهي كثيرة في هذا النّصّ حيث للشّبقيّة أهمّية بالغة. غير أنّ التّصدير ليس فقط مؤشّرا موضوعاتيّا يجمّع، من خلال الإعلان

عنها، مختلف الحوافز المنبثّة في مجموع الرّواية. إنّه بصفة خاصّة تناقض زينون Zenon، الثّبات في الحركة، المسجّل في عتبة الرّواية حيث تمثيل الحركة عن طريق الرّسم يشكّل موضوعا بانيا ومؤلّفا. رحلات الشّخصيّة في القطار، التّلقّي الذي يجمّد مناظر متقطّعة مأخوذة من مواقع مختلفة بصفة مستمرّة، توصيفات النّقوش والرّسومات التي توحي بالحركة لكنّها أساسا ثابتة، إنّها تحيل على شعر فاليري Valery:

> **إذا ما ثبّتنا نظرنا في النّافذة لمدّة طويلة تبدو لنا وكأنّها تغيّر موقعها تخطّ ببطء في السّماء مجرّد مستطيل منقسم إلى معبرين للضّباب. دور تبدو قد فقدت توازنها ستسقط عليك من عل إلى مالانهاية.**
>
> **امرأة مسنّة تضع قبّعة من القشّ سوداء بعقدة نمطيّة بنفسجيّة ذات أنف معقوف مثل منقار نمطيّ بكاسكيت فتاة شقراء شديدة البهرجة، التّناقض بين سكون الشّخصيّات وحركة الصّعود البطيئة تعطيهما نوعا من اللاّواقعيّة الجنائزيّة مثلما هو الحال في هذه الصّورة لكتاب في العقيدة حيث يمكن رؤية طواف متصاعد لشخصيّات ساكنة مجمّدة البعض واقف فقط آخرون الفخذ مطويّ ورجل مرتفعة قليلا عن الأخرى وكأنّهم متّكئين على مدرج.**

كلود سيمون *Claude Simon*، معركة فرصال *La Bataille de Pharsale*، مذكور سابقا.

التّصدير الثّاني هو استشهاد ببروست Proust يؤكّد تلقّي صورة بسيطة، ((ضباب، مثلّث، ناقوس، زهرة، حصاة))، يمكنها أن تستدعي فكًّا للرّموز: تكشف عن علامات على شاكلة الهيروغليفيّات التي لا تمثّل فقط أشياء مادّية. المعنى المجرّد نسبيًّا لهذا الاستشهاد يتهيّأ بيسر للتّأويل: يفهم بأنّ التّشديد يكون على فعل فكّ الرّموز الذي يستدعيه التّلقّي. في الواقع، في معركة الفرصال La Bataille de Pharsale، تتضمّن الرّواية قطعا نصيّة تحكي رؤى هي نفسها بالضّرور متقطّعة ومتشضّية: تنوّعات الضّوء طيلة مختلف فترات النّهار، شضايا من الواقع مرئيّة في لمح البصر من خلال نافذة قطار... يشير التّصدير أيضا إلى أهمّية البحث عن الزّمن الضّائع La Recherche du temps perdu في هذه الرّواية التي تستشهد به بكثرة؛ لكن يتمّ جلب انتباه القارئ بالخصوص إلى كتابة التّلقّي، إلى هذا الوضع للمرئيّ في كلمات.

التّصدير الثّالث، هو أيضا أكثر تجريدا مادام مستمدّا من الفيلسوف مارتن هيدغر Martin Heidegger، يسير في نفس الاتّجاه. يدلّ اختيار هذا النّصّ الفلسفيّ في الواقع على محاذاة المشروع الرّوائيّ لسيمون Simon مع الظّاهراتيّة [الفينومينولوجيا]. فالقرابة الموضوعاتيّة التي توحّد ما بين القسم الثّالث للرّواية والتّصدير («الوسيلة التّالفة» التي يشير إليها هيدغر والآلة الزّراعيّة العتيقة الموصوفة من طرف السّارد) لا تكفي لشرح هذا الاستشهاد: ما يهمّ، هو الكشف عن العالم الّذي يسمح به عدم صلاحيّة شيء أو وسيلة ما. يتوقّف الشّيء عن أن يكون شفّافا للنّظر لمّا لا يكون استعماله هو وحده المستهدف. الأوصاف العديدة للآلات المفكّكة، في القسم الثّالث في معركة الفارصاد La Bataille de Pharsade، تبيّن بوضوح الثّخن الذي تكتسبه الوسيلة وكذلك فكّ رموز النّظرة وما يتطلّبه من كتابة، لمّا تفقد تماما الفائدة من استعمالها.

إنّ التّصديرات، بعيدا عن أن تكون مجرّد حلية، هي إذن دعوة للفهم، للتّأويل وللقراءة المتجدّدة. في نصّ على قدر كبير من التّعقيد ومتقطّع مثل معركة الفارصاد، هي لغز إضافيٌّ موجّه لفطنة القارئ. موقعها الاستهلاليّ يضفي عليها، في هذه الرّواية المتشضّية بصفة أساسيّة، والمتقطّعة، وضعا على قدر تميّزه هو مفارق؛ فهي تسبق دلالة على القارئ أن يكتشفها وأن يبنيها مؤلّفا قبل كلّ شيء بين القطع التي لا يني السّرد عن تفريقها. يمكن للتّصديرات أن تظهر كعقد للمعنى تجمع الموضوعات التي لن تنمّيها الكتابة بل تبثّها على طول الرّواية: فتستدعي حينئذ قراءة ارتداديّة. إنّه فيما بعد يتمكّن القارئ من فهم ليس فقط قيمة الفقرة المؤلّفة للتّصدير بل أيضا الطّريقة التي تدلّ على الكيفيّة التي يمكن أو يجب أن يقرأ بها النّصّ. هي تنعش القراءة لأنّها تعلّق معنى النّصّ وتجعله ملغزا؛ هي أيضا تحريض على القراءة من جديد.

تأويل المتناصّ المفروض على القارئ يمكن أن يشبه فكّا لرموز التّلميحات والإحالات التي تخفي معناها، بصفة متستّرة، فيعود إليه أمر الكشف عنها لفهم سبب وجودها. هكذا، في عيون إلزا Les Yeux d`Elsa، أراغون Aragon يستخدم التّناصّ لكي يتجنّب الرّقابة: تكفّل بالإحالات الأدبيّة خطاب مداور مشحون بقيمة سياسيّة. هي لا تتعلّق فقط بالمحاكاة التي اضطلع بها أراغون Aragon:

> **لا أكتب أبدا قصيدة شعر لا تكون نتيجة تأمّلات حول كلّ نقطة من هذه القصيدة، ولا تضع في الاعتبار جميع القصائد التي كتبتها سابقا، ولا جميع القصائد التي كنت قد قرأتها سابقا. لأنّني أحاكي. عدد كبير من**

الأشخاص الذين أحنقهم ذلك. إنّ الادّعاء
بعدم المحاكاة لا يخلو من رياء، ويفشل في
إخفاء العامل السّيّئ. الجميع يحاكون.
الجميع لا يقولون ذلك.

أراغون *Aragon*، «أرمافيرومكي كانو *Arma virumque cano*»، «عيون إلزا *Les Yeux d'Elsa*»، سيغيرس *Seghers*، 1942.

يندرج المتناصّ في استراتيجيّة قصديّة: يتعلّق الأمر باستدعاء أعمال، تندرج في بقوّة في ميراث مشترك، قادرة على شحذ ذاكرة القارئ وأن تجعله يعي بالبعد الوطنيّ للّغة وللأدب الفرنسيّ، هكذا نشأت باعتبارها فاعلة في المقاومة؛ لكن، مثل سلعة مهرّبة، على المتناصّ أن يتخلّص من مراقبة ورقابة الأجنبيّ. حتّى وإن كان المتناصّ مندرجا بوضوح -قصيدة «ليلة ماي La nuit de mai» تحيل مباشرة إلى ميسي Musset و«حفلات مستهترة» إلى «فرلان Verlaine»- فهو يحتوي على دلالة خفيّة على القارئ أن يصل إليها .

قد تظهر الإحالة إلى مؤلّفين من العصر الوسيط، لأوّل وهلة، شكلا من النّفي للظّرف السّياسيّ. هكذا، في «شكوى من أجل المائوية الرّابعة لعشق Plainte pour le quatrieme centenaire d'un amour»، الحديث عن لويس لابي Louise Labe وأوليفيي دوماغني Olivier de Magny هو قبل كلّ شيء لاعلاقة له مع فرنسا المحتلّة. لكنّ اللاّتاريخيّة ما هي سوى مظهريّة فكأنّ القرون الأربعة التي تفصل فرنسا المحتلّة عن النّهضة تمّ ردمها عن طريق دوام المعاناة؛ فالحزن النّاتج عن فراق العشّاق يعبّر عن صورة وضعيّة فرنسا المنقسمة. الأبيات الأخيرة من القصيدة تدلّ إضافة إلى ذلك وبوضوح بأنّ هذه «الشّكوى» ليست هدفا في حدّ ذاتها، لكنّها تتطلّب وعيا سياسيّا وعليها أن تؤدّي إلى فعل:

Quatre cents ans et je reviens leur dire	أربع مائة عام وأعود لأقول لهم
Rien n`est change ni nos coeurs ne le sont	لم يتغيّر شيء و لا حتّى ما بأنفسنا
C`est toujours l`ombre et toujours la mal`heur	يـرين الظّـلّ دومـا وسـاعة الـنّحس دائمة
Sur les chemins deserts ou nous passons	في الطّرقات القفرى حيث نمرّ
France et l`Amour les memes larmes pleures	فرنسا والعشق يذرفان نفس الدّموع
Rien ne finit jamais par des chansons.	ليس هناك شيء ينتهي بالغناء

«Plainte pour le quatrieme centenaire d`un amour», Les Yeux d`Elsa, op.cit.

يظهر التّناصّ إذن حرصا على تراث وعلى ذاكرة حيّين يصمدان أمام كلّ محاولـة للانفـصال، للتّغييـب وللقطيعـة. بالإضـافة إلى ذلـك، الإحـالات المتعدّدة إلى أدب العصر الوسيط، بعيدا عن أن تعبّر عن هروب للابتعاد عن الحدث الـرّاهن (يدافع أراغـون Aragon عـن ذلـك بقـوّة في مقال نـشر سـنة 1941، «درس ريبيراك La Lecon de Riberac»)، هـي مـبرّرة لأنّهـا تـذكّر بقـيم البطولة واللّياقة، «ردّ فعل مدهش على الهمجيّة الإقطاعيّة» (نفسه). أيضا، بالإحالة إلى هـذه النّـصوص، أراغـون Aragon يناضـل ضـدّ الهمجيّـة النّازيّـة ويبحـث عـن تثمين القيـم الـتي تقمّـصها لانـصيلو Lancelot: ((Je suis ce chevalier qu`on dit de la charette/ Qui si l`amour le mene ignore ce qu`il craint [أنا هذا الفارس الذي يقـال عنه صـاحب العربـة/ الـذي إذا مـا حمله العشق جهل ما يخيفه])) («لانصيلو Lancelot»، عيون إلزا Les Yeux d`Elsa).

غير أنّ أدب العصر الوسيط، بصفة خاصّة، تقمّص «وطنيّة الكلمات» («درس ريـبيراك La Lecon de Reberac») وكانـت وحـدة اللغـة الفرنـسية

بصدد التّشكّل. أصبح أيضا يعود الأمر للقارئ في فهم الصّدى الخاصّ لكتابات كريتيان دوتروي Chretien de Troyes الذي كان يقوم «بصهر الشّمال وميدي midi (العشق الرّيفيّ والقصّة البطوليّة الخارقة للسّلت (l`amour provencal et la legende celtique)» في سياق فرنسا المنشطرة إلى قسمين عن طريق الخطّ الفاصل؛ كان يجب بالذّات إدراك التواءات الخطاب الشّعريّ وازدواجيّة مرجعيّته (فرنسا المنقسمة في العصر الوسيط، العشّاق المفترقون الذين يحيلون هم أنفسهم إلى فرنسا المحتلّة في الأربعينيّات). شعريّة مؤسّسة على التّهريب لا يمكنها إلاّ أن تجنّد قارئها بقوّة: تجنيده لكي يتصرّف يفترض أوّلا أن يكتشف في النّصّ المعنى الخفيّ والذي ستره الشّاعر، على شاكلة « /ver vivant au fond du chrysantheme دودة تحيا في عمق أقحوانة/ موضوع Un theme cache dans son theme] مخفيّ في موضوعه]» («نشيد إلى إلزا Cantique a Elsa»، عيون إلزا Les Yeux d`Elsa).

لمّا يؤدّي تلميح محدّد إلى التوائيّة الخطاب، من الواضح حينئذ أنّ القدرة المعرفيّة للقارئ هي المعوّل عليها. هكذا دوما في عيون إلزا Les Yeux d`Elsa، فقصيدة «ريشار قلب الأسد Richard Coeur de lion»، تتأسّس على مماثلة مركّبة ومحفورة بين، من ناحية، الملك، ريشار الأوّل Richard Premier، الذي تمّ أسره، عند عودته من الحروب الصّليبيّة، من طرف الدّوق ليوبولد دوتريش Leopold d`Autriche الذي سلّمه للأمبراطور هنري Henri VI، والشّاعر المكمّم، ومن ناحية أخرى، الرّاوي الجوّال بلوندال دونسلي Blondel de Nesle الذي، حسب القصّة البطوليّة الخارقة، شرع في البحث عنه. يجب ألاّ يهمل الطّرف الثّالث في المماثلة: لقد سمحت أغنية تروفيريّ trouvere بالعثور على ريشار قلب الأسد وهي أغنية لا يعرفها سواهما. فالقصيدة، لا تعكس فقط أطراف المماثلة المنتظرة لتجعلها تتقاطع (فالرّاوي الجوّال لا

يشبّه بالشّاعر لكنّه يشبّه بفرنسا) لكنّها وهي تنعكس عبر فعاليّتها : تجعل من فضائل الكلمة الشّعريّة كونها تقيم علاقة.

يفترض فهم النّصّ إذن قبل كلّ شيء أن تكون قصّة البطولة الخارقة «ريشار قلب الأسد» معروفة من لدن القارئ، لكي يمكن في الحال للعنوان الذي يشير إليها أن يؤلّف بين مختلف العناصر، المتوزّعة في القصيدة، والتي، بصفة مستترة، تحيل عليها : موضوع الأسر(« Si l`univers ressemble a la caserne/ A Tours en France ou nous sommes reclus [إذا كان الكون يشبه الثّكنة/ في تور بفرنسا حيث نحن منعزلين]»)، هو موضوع الأغنية، رمز، بالمعنى اللّغويّ الأصوليّ للعبارة، التي يمكنها أن توحّد بين الأسير وشعبه، عن طريق تدخّل الشّاعر(« On aura beau rendre la nuit plus sembre/ Un prisonnier peut faire une chanson [لقد حاولوا بدون جدوى جعل اللّيل أشدّ حلكة/ أسير بإمكانه أن يصنع أغنية]»)؛ لعلّ الأكثر وضوحا الإشارة إلى تروفيريّ trouvere التي تتضمّن تعدادا لهؤلاء الفرنسيّين الذين «يشبهون بلونديل Blondel» والذين هم جميعا، يستمعون للأغنية:

كلّ الرّعاة البحّارة والمشعوذون	Tous les bergers les marins et les mages
سائقو العربات العلماء الجزّارون	Les charretiers les savants les bouchers
حواة الكلمات صانعو الصّور	Les jongleurs de mots les faiseurs d`images
وقطيع النّساء في الأسواق	Et le troupeau des femmes aux marches

المصدر نفسه

يحرّف آراغون الكلمات عن معناها الواضح لكي يتجنّب الرّقابة: في ظروف الحياة السّرّية، الكتابة أصبحت تهريبا وأصبح الشّاعر مهرّبا. يفتكّ الكلمات من النّظام ومن القانون الجائر لكي يمنحها لأهل اللسان والثّقافة.

غير أنّ المفارقة الحادثة لمثل هذا النّصّ في كونه وهو يوجّه للشّعب في مجموعه وفي تنوّعه، معرّض لأن لا يفهم إلاّ من طرف نخبته المثقّفة، والتي عرفت قصّة الملك وشاعره، بلوندال Blondel. هاهو المتناصّ إذن حتّى وإن كان يستهدف جمع كلّ الفرنسيّين، قد يكون عنصرا يختار القرّاء وينتهي بأن لا يكون مفهوما إلاّ من قبل نخبة.

فالمتناصّ، الذي لا يتوجّه إلى القارئ إلاّ من خلال كلمة متستّرة، يبدو إذن كنقطة تلاق بين الذّاكرة الفرديّة والذّاكرة الجمعيّة، لكن أيضا كتجلّ لحيويّة وديمومة تراث وطنيّ، لغويّ وأدبيّ، حيث يحتاج الأمر إلى بيان طاقة المقاومة في مواجهة احتلال المجال، السّياسيّ والشّعريّ؛ هكذا بإمكانه إيقاظ وإنعاش الشّعور الوطنيّ. لكنّه أيضا الحجاب الذي يخفي، الصّوت المداور الذي يسمح وحده بالوصول إلى الهدف، لمّا تقيّد الكلمة ويصبح القارئ ليس بإمكانه أن يحاورها إلاّ بطريقة غير مباشرة.

إذا ما كان التّناصّ يتطلّب من القارئ أن يكون أيضا مؤوّلا، فلأنّه لا يفرض نفسه أبدا بصفة واحديّة. يعلّق المتناصّ المعنى ويجلّي الغموض المميّز للدّلالة الأدبيّة. فإذا ما كان بإمكانه أن يجبر القارئ على بناء دلالة تكون أساسا غامضة، يمكنه أيضا، في بعض النّصوص، يتواجد كعنصر مركزيّ للعبة يكون فيها القارئ متواطئا.

III - القارئ المتواطئ

المحاكاة السّاخرة، المعارضة والتّلميح تجعل من القارئ الشّريك الضّروريّ في لعبة مع النّصوص. ليس هناك تلميح لا يرد في شكل لعبيّ فهو يقول دون أن يتكلّم، يوحي عن طريق كلمات متستّرة ويتطلّب فطنة من يتوجّه إليه. تحريف النّماذج العظيمة أو النّصوص العظيمة للأدب تبحث،

بدورها، عن البسمة المتواطئة للقارئ: تفترض المحاكاة السّاخرة معرفة النّصّ المحرّف وتراهن على التّوتّر المستمرّ بين الشّعور بهويّة والوعي بوجود مسافة ما. إنّه منها يمكن أن تتولّد لذّة النّصّ. تفترض المعارضة وعيا أكثر بالعمل المحاكى: فتحليل أسلوب كاتب وما يمكن أن يتوصّل إليه من خلاله هو الوجه الآخر لمقاربة وهي تسعى للحوصلة، تقيم بالتّالي تمييزا بين الأعمال، وتكشف عن الخصائص. هانحن من جديد أمام توتّر يؤسّس لذّة المتناصّ: توتّر ما بين التّعرّف على أسلوب تمنحه المعارضة تكثيفا وجدّة جذرية للهيكل السّردي الرّئيسيّ أو الإطار الشّعري المضطلع به.

إنّ ممارسة المعارضة والمحاكاة السّاخرة يمكن أن تؤدّي إلى عمليّة نزع القداسة عن الأدب، حيث يكون الهزل هو الوسيلة الأساسيّة: يتّخذ القارئ حينئذ كشاهد على عمليّة هتك السّرّ التي تنحو إلى التّشويش على النّماذج، مهما كانت، وهي عمليّة معرّضة لأن تصبح هي بدورها محاطة بهالة من الأسرار. هكذا، في العشق الأصفر Les Amours jaunes، ترستان كوربيار Tristan Corbiere يهزأ من ميراث الأعمال القائمة المعترف بها. فإذا ما كان يحيل عليها بكثافة، فذلك دائما من أجل أن ينزاح عنها: الأمر لا يتعلّق بأن يجعل عمله يندرج في مسارالنّصوص التي يستدعيها في العشق الأصفر، فيفعل ذلك وقد ارتسمت على شفاهه بسمة هازئة فيقدّمها في صورة كاريكاتوريّة تقديرا لها، لكنه على العكس من ذلك يضع نفسه على هامشها. يعود الأمر إذن إلى القارئ لفهم الطّبيعة «الشّاذّة» للمتناصّ: إنّه يتسلّل عبر من يريد لكي يتموقع في الخطّ المستقيم للتّراث.

جاء استهلال المجموعة الشعرية بمحاكاة ساخرة للافونتين La Fontaine تمنح العمل طابعا تهكّميّا:

إلى مارسيل	A Marcelle
الشّاعر والصّرصورة	Le poete et la cigale

Un poete ayant rime,	شاعر نظم
IMPRIME	طبع
Vit sa Muse depourvue	رأى ملهمته في حرمان
De marraine, et presque nue:	من الإلهام، تكاد تكون عارية:
Pas le plus petit morceau	ليست هناك أصغر قطعة
De vers... ou de vermisseau.	من الشّعر... أو من الدّويدات.
Il alla crier famine,	صاح يا للمجاعة،
Chez une blonde voisine,	عند شقراء جارة،
La priant de lui preter	رجاها أن تعيره
Son petit nom pour rimer.	اسمها الصّغير لكي ينظم
(C`etait une rime en elle)	(هي قافية فيها)
Oh, je vous pairai, Marcelle,	أوّاه، سوف أدفع لك، مارسيل،
Avant l`aout, foi d`animal!	قبل أوت، وعد حيوان!
Interet et principal.-	فائدة ودين.-
[...]	[...]

تريستان كوربيار Tristan Corbiere، العشق الأصفر،

Les Amours jaunes, **1873**

في البيت الختامي الذي ينهي القصيدة الاستهلاليّة (« Voyons, chantez maintenant [هيّا، لتغنّوا الآن]») لها رجع، في الطّرف الآخر من المجموعة، « A Marcelle, La cigalle et le poete [إلى مارسيل، الصّرصورة والشّاعر]» التي جعلتنا ننتقل من الصّيغة التّهكّميّة إلى صيغة خيبة الأمل.

Le poete ayant chante	شاعر غنّى
dechante	مخفّفا من غلوائه

رأى ملهمته، مخمورة تقريبا	Vit sa Muse, presque bue,
تتدحرج أسفل عريها	Rouler en bas de sa nue
من الورق المقوّى، على قصاصات	De carton, sur des lambeaux
من الورق ومن البهرج	De papiers et d`oripeau
[...]	[...]

نفس المصدر

وبما أنّه، في مجمل المجموعة، التي كأنّها بهذه النّصوص الاستهلاليّة واقعة في فكّي التّهكّم، السّخرية الموجّهة نحو النّماذج الكبرى للأدب لها وجه آخر هو السّخرية من الذّات، من تدهور الفنّان ومن وضاعة الشّعريّة. التّصديرات المستمدّة من شكسبير، التي توجد في عتبة نصّ لا يني عن تحويلها عن معناها وجعلها تسقط من عليائها، هي علامة جليّة؛ لابدّ من الإشارة بالذّات إلى «ولد لامارتين وغرازيلا Le Fils de Lamartine et de Graziella»، معارضة صريحة وطريفة، أو «النّهاية La Fin»، التي تسم بدقّة أبيات «أوسيانو نوكس Oceano nox» لهيغو Hugo التي يبرزها بوضوح لكي يتهكّم منها. لكن في «مثبّطو الهمّة Decourageux» أو «هذا Ca» (الذي يعيّن هذا الشّيء غير المسمّى، النّصّ المكتوب)، إنّها الكتابة الشّعريّة نفسها التي انحطّت قيمتها: « C`est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard... /L`Art ne me connait pas. Je ne connais pas l`Art [إنّها رمية من غير رام، صحيحة أم خاطئة، بالصّدفة.../ الفنّ لا يعرفني. أنا لا أعرف الفنّ]» (نفسه).

أيضا ألا يدهشنا أنّ كوربيير Corbiere يكشف، في النّصّ المعنون، بعبارة لها دلالتها، « Sonnet-avec la maniere de s`en servir [سونيتة – مع الطّريقة التي تستعمل بها]» عن هذا الشّكل الشّعريّ، الّذي يرزح في القيود. مثل هذا

النّصّ، حيث يكون المتاصّ هو سبب وضوحه، يراهن على تعرّف القارئ على النّموذج المحاكى: إنّه هو المتواطئ في عمليّة هتك السّرّ التي ينفّذها:

بيت منسوج باليد وبرجل منتظمة،	Vers files a la main et d`un pied uniforme,
باحتذاء حسن للخطوة، بأربعة في كبيبة؛	Emboitant bien le pas, par quatre en peloton
بمراعاة الوقفة، واحدة من أربعة تنام...	Qu`en marquant la cesure, un des quatre s`endorme...
هذا يمكنه أن ينيم وقوفا مثل جنود من رصاص.	Ca peut dormir debout comme soldats de plomb.
على سكّة بندي يقع الخطّ، الشّكل؛	Sur le railway du Pinde est la ligne, la forme,
على خيوط التّلغراف:-تتبع أربعة، على الطّول	Aux fils du telegraphe:-on suit quatre, en long,
عند كلّ وتد، القافية – مثل: كلوروفورم.	A chaque pieu, la rime – exemple: chloroforme
-كل بيت هو خيط، والقافية معلم.	–Chaque vers est un fil, et la rime un jalon

نفس المصدر

تعيّن الكتابة وتنجز، بمرح وبرقّة، نموذجا يقدّم باعتباره مضجرا ويبعث على الخدر. فالسّونيتة إذا ما كانت تبعث على السّأم، فلأنّها تكتفي برصف الكلمات: يجري الأمر وكأنّ الإشارات المتواترة للـ«خيط» الذي هو البيت الشّعريّ تعطي صورة بصريّة للسّونيتة sonnet، صورة سلبيّة، الخطّ المستقيم يعاكس دوما الخيال المجنّح والإنزياح. وهذا بالإضافة إلى أنّ هذا الخطّ حدوده معيّنة بالـ«معلم» الذي يتمثّل في القافية: التي تبدو لازمة

ساكنة، هذه الاستعارة تمثّل تعريضا بالقيود، بالقاعدة التي تلزم. لعبة أطفال (تحيل عليها عبارة «جنود من رصاص»، و، في المقاطع الثّلاثيّة، التّمرين الجبريّ التّبسيطيّ الذي اختزل العروض)، السّونيتة sonnet هي أيضا، في الواقع، تمرينا عسكريّا: فـ«المعالم»، حسب القاموس، هي «الأعمدة التي تخلّفها الجيوش على الطّريق لتدلّ الفرق التي تسير خلفها». من القاعدة (الشّعريّة) إلى النّظام العسكريّ (ثكنات)، من المؤكّد أنّ الأمر يتعلّق ببثّ مبدأ فوضويّا في الشّكل الشّعريّ المقعّد كلّيا من لدن التّقليد الغنائيّ. هذا الأخير تعرّض بعنف للتّدهور، في البداية بفعل الرّبط بعمليّة تجديد تقنيّة، السّكّة الحديديّة، بهذا المكان المقدّس الذي هو البندي Pinde (أصل اللّفظين، هو بالإضافة إلى ذلك، له رنّة قويّة)؛ يستمرّ التّدهور، في المقاطع الثّلاثيّة، عن طريق الإحالات الوقحة لـ«الفرس الأعظم Pegase» ولـ«ملهمة الشّعر Muse»، الرّمزان التّقليديّان للغنائيّة:

-تلغرام مقدّس -20 كلمة - أسرعي لمساعدتي...	-Telegramme sacre – 20 mots. – Vite a mon aide
(سونيتة-إنّها سونيتة-) يا ملهمة أرخميدس!	(Sonnet-c`est un sonnet-) o Muse d`Archimede!
-البرهنة على سونيتة تكون بعمليّة جمع	-La preuve d`un sonnet est par l`addition:
-أضع 4 و4 = 8 ! إذن أجعل،	-Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procede,
واضعا 3 و 3 ! –محتفظا بالفرس الأعظم متيبّسا	En posant 3 et 3 ! –Tenons Pegase raide:
«أيّها الغناء! أيّها الهذيان! أيّها...» —سونيتة- حذار!	«O lyre! O delire! O...» – Sonnet- Attention!

نفس المصدر

فالوحي الذي يقال عنه أنّه من مصدر مقدّس، وانبثاقه غير المتوقّع الذي يستحكم بالشّاعر بالرّغم منه، أصبح مدعاة للهزء. من ناحية، يمرّ بتكرار كاره البشر Misanthrope لموليير Moliere (أنظر الجزء الأول من كتابنا، القسم 1): العودة التي يقوم بها النّص نحو ذاته (تمارس السّخرية أيضا في اتّجاه انعكاسيّة النّصّ) هي ترك مسافة تهدف إلى نكران فعل الوحي المباشر. من ناحية أخرى، تتعرّض الكتابة إلى استحكام حماس عنيف، بحيث أنّ إيقاع النّصّ، البطيء جدّا والخاصّ جدّا يستدعي الطّابع الملّ للسّونيتة sonnet في الرّباعيّات، يصبح متسارعا. علامات تعجّب سريعة، جمل مهشّمة وغير مكتملة، مطّات تقطّع البيت الشّعريّ إلى أمشاج، كتابة أرقام في الصّفحة: يتّضح لنا هنا ما بعث الإعجاب في دي أسّانت Des Esseintes، بطل هويسمان Huysmans، الذي يمتدح «اللغة التّلغرافيّة» لكوربيير Corbiere و«أسلوبه الفظ، الجافّ، العاري من اللّذّة، الملغّم بالألفاظ النّادرة، بالمعاني غير المنتظرة، المبرق بالعبارات النّفيسة». (ج.ك. هويسمان J.K. Huysmans، بالمقلوب A rebours، 1884، الفصل XIV.)

الوحي إذن هو قضيّة حساب جبريّ وكتابة سونيتة تظهر كتمرين أسلوبيّ خالص؛ فيما يبدو لا يرتبط بهذا الخيط الهشّ أيّ فكر. التّعريض بشّكلانيّة السّونيتة sonnet كأنّه يتأكّد عن طريق انعكاسيّة النّصّ التي، بعيدا عن أن تمتّن انسجام البنية، تنحو بالعكس أن تجعل منه دائرة مفرغة، بيضة خاوية.

إنّ التّناصّ، في هذه السّونيتة sonnet، هو مصدر وهدف المعالجة المرحة: تضخّم الإحالة الأدبيّة يقود إلى التّقليل من قيمتها. أيضا يوكل للقارئ وضاعة اقلّ ما يقال عنها أنّها غير مريحة: هزل النّصّ يفترض في الواقع أن يكون القارئ مثقّفا -تؤكّد ذلك الإحالة إلى موليير Moliere- وأن يتقاسم مع الكاتب مراجعه. لكن، في نفس الوقت، التي عليه أن يستحضرها

مرتابا، بالأحرى قادحا فيها. فكما كتب دانيال غروجنوفسكي Daniel Grojnowski:

> **[هذا الشّكل من المحاكاة السّاخرة] يحطّ من شأن الموضوعات المكرّسة، صياغة ما يعجز عنه الوصف. تتصوّر الشّعر ككلام خرق، موضوع تدنيس. تجعل مفهوم الفنّ في أزمة، تلعب دور المرآة المشوّهة حيث الكاتب يكتشف في نفسه صورة متدهورة والوضعية الإشكاليّة للكتابة.**

مقدّمة الرّوح السّاخرة وضحكات نهاية قرن *L'Esprit funiste et les rires fin de siecle*، كورتي *Corti*، 1990

قارئ مثقّف، ولعلّه عالم، قارئ كاره للأدب: يلتمس كوربيير Corbiere، في هذا النّصّ، شخصا على صورته.

بعيدا عن قسر للقراءة، وفرض مقاربة متفقّهة للنّصوص، يقترح التّناصّ دلالات سوف يتمّ تحقيقها بطريقة متفرّدة من طرف كلّ قارئ. يعلّق دلالة النّصوص، متطلّبا بإلحاح من القارئ أن يفهم ما لا يقال إلاّ من خلال كلمات مغلّفة، بناء معنى ملتبس: يفترض، مثل السّخرية، قارئا ذكيّا والذي سيكون منصتا للغموض. لكن التّناصّ يعرف أيضا كيف يجعل منه متواطئا، الشّريك في لعبة يقيمها بمعرفته وبذاكرته. فالثّقافة الأدبيّة لم تعد أبدا حينئذ علامة تميّز، لكنّها شرط التّواطؤ. أيضا من المهمّ أن يترك للتّناصّ طابعه الاحتماليّ: الذي يتولّد عن غمزة تمّ إدراكها، عن تهكّم متقاسم؛ إنّها لذّة الفهم بالتّلميح، بتبادل ما في الذّاكرة، من معرفة، من

قراءة لمؤلّف ما؛ وأخيرا لذّة العثور، بعد البحث في الذّاكرة، عن أثر لنصّ تغيّر تلقّيه بحكم إدراجه في نصّ آخر.

إنّ التّناصّ يجعل الأعمال تلعب فيما بينها، مثل قطع آليّة؛ تشحذه القراءة، يلقي نظرة جديدة على الأعمال: جعلنا آراغون Aragon نعيد قراءة شعر العصر الوسيط على ضوء الحرب العالميّة الثّانية، قرن زولا Zola فيدر Phedre بالمضاربة العقّاريّة في عصر تدهور سياسيّ، استدعى سيمون Simon البحث عن الزمن الضّائع Recherche du temps perdu فارضا عليه عنفا تهديميّا يبرّره سياق الحرب... علاقة معقّدة ما بين النّصوص، ما بين القارئ والتّاريخ، قام التّناصّ بتنويع المقاييس المتعلّقة بتلقّيه الخاصّ.

القسم الثالث

جماليات التناص

فسيفساء، مشكال، مريكة، كتابة تنتمي للتّركيب أو للتّرميق: تلك هي الصّور المطروحة الّتي تصوّر العمل التّناصّي. هذه الاستعارات، التي أصبحت قديمة، تخفي على الدّوام الصّور، الشّبه متعارضة، التي تميّز نصّا يسري من مصدره باستمرار، أو ينمو انطلاقا من بذرة أولى، مثل كيان عضويّ. فنظريّة النّصّ التي حدّدت التّناصّ اتّجهت إلى فرض نموذج نصّيّ مهيمن –نموذج النّصّ المتفجّر، غير المتجانس، المتشضّي. إذ أنّ الظّواهر المختلفة التي يشملها مصطلح التّناصّ، لم يفكّر فيها دائما كمبدإ قطيعة أو انكسار. من المهمّ أيضا، دون أن يكون الأمر متعلّقا بالتّاريخ (وهي مهمّة تتجاز كثيرا إطار هذا الكتاب)، توضيح المفاهيم المركزيّة للتّناصّ وتقديم رهاناتها الأساسيّة. إنّ التّناصّ، مهما كان فكر النّصّ الذي يعبّر عنه، يقيم وضعا خاصّا بالمقارنة مع التّراث، الذّاكرة، وكذلك طبعا بالنسبة للكاتب، وللأصالة...؛ وما دامت نظرية النّصّ تستبعد من حقلها التّفكير في هذه المفاهيم –تراث، كاتب أصالة– يجب ألاّ تظهر على أنّها خاصّية ثابتة لكلّ كتابة تناصّية لكن تكون بالأحرى علامة كاشفة لفكر نصّ معطى، على ضوئه نستغني عن قراءة جميع المتناصّات، مهما كانت. فما دام التّناصّ كان

موجودا قبل أن يقترح المصطلح، فلأنّه بالضّبط، ميزة ثابتة لكلّ كتابة، يتنوّع حسب جماليّة النّصوص التي تستعمله.

I ـ محاكاة وخلق

1. المحاكاة، من النّهضة إلى الرّومنسيّة

يتطلّب مبدأ المحاكاة الاعتراف بنموذج يشكّل الكتابة. يختلف إلى حدّ كبير عن هذا القدر من المحاكاة الذي يقع بالصّدفة والذي تتضمنه كلّ كتابة، ليس هناك نصّ لا يمتح تماما ممّا سبقه، ليس هناك أيّ كاتب يمكن أن يدّعي خلقا غير مسبوق، حيث ذاكرة قرّائه لا تنتقل لأيّة جهة.

منظّرو الشّعريّة في عصر النّهضة، بالرّغم من الفروق الدّقيقة فيما بينهم أوخلافاتهم، يخضون كلّهم المحاكاة لمبدئهم: فالكتابة يجب أن تتطابق مع النّماذج المتوفّرة بتبصّر. منذ دي بلاّي Du Bellay في الدّفاع عن اللغة الفرنسيّة وبيان لها، وضع هذا المبدأ كقاعدة أساسيّة للخلق. لقد كان هدفه أوّلا وقبل كلّ شيء ذا طبيعة لغويّة: فالأمر يتعلّق بإثراء اللّغة الفرنسيّة ومنحها آدابها الرّاقية، وجعلها في مرتبة اللّغتين الإغريقيّة واللاّتينيّة. وفي محاكاة كتّاب العصر القديم لا يمكن للأدب الفرنسيّ أن يتوجّه لمنافستها فقط، بل يمكنه أن يحقّق شيئا من الاستقلال الذّاتيّ. ثمّ إنّه لابدّ من تمييز المحاكاة بصفة صارمة عن التّرجمة: فليس عن طريق إعادة إنتاج نصّ ما حرفيّا يتمّ إثراء اللّغة؛ فلكي تكون التّرجمة مجدية، يجب ألاّ تكون على الأقلّ محصورة : ((على أيّ حال، فإنّه لا يبدولي أنّ هذا القدر من الجهد المشكور في التّرجمة هو الوسيلة الوحيدة والكافية لرفع عامّتنا إلى درجة ومثال اللّغات الأخرى الأكثر شهرة.)) لا

تسمح التّرجمة إلاّ بقدر محدود من التّجديد، وهي تكبح بالخصوص هذا الجزء الأساسي من البلاغة، البيان:

[...] الذي عن طريقه يتمّ مبدئيّا الحكم على خطيب بأنّه أكثر امتيازا من غيره، وعلى نوع من القول بأنّه أحسن من غيره [...] بحيث ينبع الفضل من الكلمات الخالصة، المتداولة، وليس من تلك الغريبة عمّا هو مشترك في الكلام، من الاستعارات، المجازات، المشابهات، التّماثلات، الطّاقات، ومن صور بلاغيّة أخرى ومن بديع، بدونها كلّ الأناشيد والأشعار لا تساوي شيئا، تكون عاطلة وضعيفة: لا أعتقد بأنّه يمكن تعلّم كلّ هذا من المترجمين، بخصوص ما يستحيل أداؤه بنفس السّهولة التي يستخدمها بها الكاتب.

دي بلاّي *Du Bellay*، دفاع عن اللغة الفرنسية وبيان لها
***Defense et Illustration de la langue francaise*، 1549.**

لا يمكن للتّرجمة سوى أن تخون العبقريّة الخاصّة باللّغة، والتي على المحاكاة بالذّات أن تسمح بمراعاتها. يفهم عن طريق هذا التّمييز الأساسيّ، بأنّ المحاكاة ليست مجرّد استنساخ؛ تكمن صعوبتها تماما بصفة كلّيّة في تموقعها بين اثنين الانزياح والمطابقة، بين التّكرار والاختلاف. فالمحاكاة ليست مجرّد استرداد: إنّها تتطلّب على العكس من ذلك ما سمّاه دي بلاّي «إنّيتريسيون innutrition». فعلى الكاتب أن يخترق نماذجه، ليمتلكها، ليتمثّلها،

«فيحلّ فيها، يلتهمها، وبعد أن يهضمها جيّدا، يحوّلها إلى دم وغذاء» (نفسه، I، VII). يحدّد مبدأ المحاكاة إذن شعريّة ملزمة، تتطلّب أوّلا قدرة الشّاعر على التّمييز: فقيمة إبداعه تتعلّق باختيار نماذجه (أنظر الأنطولوجيا، ص). أضف إلى ذلك، إنّ المحاكاة، ليست أقلّ من الإلهام، فهي لا تلغي الفعل الشّعريّ: «التّأمّل» مرحلة على الشّاعر أن يتأمّل خلالها هذا النّصّ الذي انتقاه، حتّى أنّها تكون متبوعة بـ«التّنقيح» وهو فعل تصحيح، تعديل، يجريه على النّصّ المحرّف عن نموذجه والمحمول على الإلهام.

إنّ المحاكاة، كما عرّفها دي بالآي Du Bellay والتي ستظلّ حتّى نهاية القرن الثّامن عشر تمثّل لبّ الخلق الشّعريّ، تحدّد إذن جماليّات تلعب فيها الضّرورة والصّعوبة أكبر دور: يتعلّق الأمر دائما بصنع مثال من النّموذج يكون في نفس الوقت لا مثيل له ويجب مع ذلك تجاوزه. تتطلّب بالذّات شاعرا عارفا وعلاّمة («لا يكون متّجها حيث لا يظهر بعض الأثر من علم نادر وعتيق»، نفسه، II، VI) و، بناء عليه، فعلى القارئ نفسه أن يقيس حذق اللّعب مع النّموذج. أضف إلى ذلك أنّ جماليّات المحاكاة تبدو كممارسة راقية للكتابة وللقراءة:

> **أنا أريد فقط تأنيب من يطمح إلى نصر غير مبتذل، يبتعد عن هؤلاء المعجبين الخرقى، أن يهرب من الشّعب الجاهل، الشّعب العدوّ لكلّ علم نادر وعتيق، مكتفيا بعدد قليل من القرّاء.**
>
> نفسه، II، XI.

إنّ وصفة ممّا يسمّيه الشّعريّون المعاصرون التّناصّ محكومة بمفهوم للجميل يتطلّب المحاكاة: في الواقع، بالنّسبة لشعراء النّهضة كما هو الأمر

بالنسبة لجميع التّقليديّين، إذا ماكان لابدّ من تقليد القدماء (وعلى العكس تتفيه كلّ محاكاة للمعاصرين)، فلأنّهم حقّقوا الجميل المثال، العقلانيّ والكلّي. تعلّم القواعد التي انبثقت عنها أعمالهم هي وسيلة من أجل بلوغ مصافّهم. فالخلق مرتبط تماما بالمحاكاة مادام الأمر لا يتعلّق بالتّجديد بقدر ما يتعلّق بالاقتراب من مثال تمّ تقديمه من قبل.

مهما كانت القيمة التّأسيسيّة للدّفاع والبيان، فمنشور دي بالأي Du Bellay لم يظلّ بمنجى عن الانتقادات؛ من بين أهمّها تلك الصّادرة عن بولوتيي دي مانس Peletier du Mans، شاعر معاصر لدي بالأي Du Bellay، الّذي، بدون أن يشكّك في مبدإ المحاكاة، أكّد، في كتابه الفنّ الشّعريّ، على متطلّبات التّجديد ووضّح حدود المحاكاة:

> **جزء كبير من التّصرّفات الإنسانيّة يعتمد على المحاكاة: فالشّيء الأكثر بداهة والأكثر اعتيادا بالنّسبة للبشر، هو رغبتهم في أن يفعلوا أو يقولوا ما يستحسنونه من فعل الآخرين أو قولهم. [...] مع ذلك فإنّه من الواجب على الشّاعر الذي عليه أن يبرع، ألاّ يكون مقلّدا أمينا وباستمرار. هكذا لن يقترح فقط أن يضيف من عنده، لكن أيضا أن يكون بإمكانه أن يفعل أحسن في عدّة نقاط. لنتصوّر أنّ السّماء بإمكانها أن تصنع شاعرا متّصفا بالكمال: لكنها لم تفعل ذلك بعد. لنتصوّر أنّه من المريح أكثر أن نكون أرقى من غيرنا من أن نكون مساوين لهم. فطبيعة**

الأشياء لا ينقص من قيمتها أبدا الإتقان في المشابهة. بالمشابهة وحدها لا تحصل العظمة: إنّها فعل شخص كسول ضعيف القلب، يسير دوما إثر آخر: سيظلّ على الدّوام في المؤخّرة من يتابع غيره. رسالة شاعر هي في أن يمنح الجدّة للأشياء العتيقة، والسّلطة للجديد، والجمال للقبح، والضّياء للظّلام، واليقين للشّكوك، وكلّ ما هو طبيعيّ، وطبيعتها كلّها.

جاك بولوتيي دي مانس ,*Jacques Peletier du Mans*،
الفنّ الشّعريّ *Art poetique*، 1555.

ووصولا إلى النتيجة يضيف الكاتب:

ما الّذي نحقّقه من شهرة لّما نتابع طريقا تمّ تمهيده وتهيئته؟ فرجيل نفسه، في نهاية حياته، اراد أن ينسحب، لكي ينزع من كتابه المواضع التي انتقده عليها حسّاده مثل الاقتباسات الشّديدة الوضوح. [...] إجمالا، لننظر إلى كتابات الشّعراء باعتبارها بحرا: حيث توجد فيه صخور، رمال متحرّكة، أغوار: والتي سيعمل الرّبّان البارع عن طريق توجيه الأوامر والحذر الجيّد أقصى جهده لكي يتجنّبها. لنتأمّل أيّ قدر من المنفعة سيحقّقه، وما هو مدى قدرة سفينته، وأيّ ريح سوف تهبّ عليه.

نفسه

هذا النّصّ الجدير بالاهتمام يوضّح جيّدا كيف أنّ المحاكاة الممارسة بصفة جيّدة تحدّد جماليّات انزياح – وليس استنساخ–. يضع بالضّبط تمييزا أساسيًّا بين **محاكاة حرفيّة**، و**محاكاة حرّة**: فالمحاكاة يجب ألاّ تكون عبوديّة، بل أن تكون وسيلة تسمح، عن طريق تجاوز المثال، بإنتاج الجديد (دون أن تبلغ درجة القطيعة معه).

كلّ الجماليّات الكلاسيكيّة تستند على هذا التّمييز. فالمسرح الكلاسيكي، بصفة خاصّة، مؤسّس على إعادة استعمال الخرافة القديمة. هكذا يعترف راسين Racine دوما، في مقدّماته، بما استمدّه من النّماذج القديمة. في مقدّمة أندروماك Andromaque، يطالب بالمحاكاة التّامّة لأندروماك يوريبيد Euripide والإنياذة Eneide التي يذكر منها ثمانية عشر بيتا، يعلّق عليها بهذه الكلمات: ((هاهو، في أبيات قليلة من الشّعر، كل موضوع هذه المأساة.)) لكنّ المحاكاة لا تعني الاستنساخ التّامّ. فراسين Racine ينزاح عن نماذجه، ولكي يبرّر هذا الابتعاد، يستعين، بكيفيّة دالّة بنموذج آخر، هو رونصار Ronsard:

حقًّا لقد كنت مضطرًا لأن أجعل أسطياناكس Astyanax يعيش أكثر قليلا ممّا عاش؛ لكنّي أكتب في بلد حيث هذا التّحرّر لا يمكن أن يستقبل بامتعاض. فلسنا بحاجة إلى ذكر رونصار الذي اختار نفس هذا الأسطياناكس Astyanax ليجعل منه بطل كتابه الفرنسيّاذة Franciade، فلم نفعل سوى أن جعلنا ملوكنا القدامى ينحدرون من ولد هكتور هذا، كما أنقذت سجلاّت حوادث تواريخنا القديمة حياة

هذا الأمير الشّابّ، إثر خراب بلده، لكي تجعل منه مؤسّسا للكيّتنا؟

راسين **Racine**، مقدّمة أندروماك **Andromaque**، **1676**.

إنّ الإحالة إلى السّلطات كانت ضروريّة إذن لتبرير كلّ انزياح بالنّسبة إلى النّموذج؛ أيضا هذا الأخير يجب أن يكون محدودا و«يراعي الأساس المبدئيّ للخرافة» المحكية:

لا أعتقد بأنّي في حاجة إلى مثال يوريبيد Euripide **هذا لتبرير الحرّيّة القليلة التي تصرّفت بها. فهناك طبعا فرق بين تهديم الأساس المبدئيّ لخرافة، وتحريف بعض أحداثها، التي يتغيّر وجهها تقريبا على يد كلّ الّذين عالجوها.**

نفسه

الاستشهاد الأخير لهذه المقدّمة، الذي يتّخذه راسين Racine كاملا لحسابه (مستمدّ من «مفسّر قديم لصوفوكل Sophocle»)، يصرّح بوضوح ((بأنّه يجب ألاّ نلهو أبدا بتوجيه النّقد بغير حقّ للشّعراء من أجل بعض التّغييرات التي يكونون قد أجروها على الخرافة؛ بل علينا أن نسعى إلى مراعاة الاستخدام الرّائع لهذه التّغييرات، والطّريقة البارعة التي عرفوا بها كيف يوائمون بين الخرافة وموضوعهم)) (نفسه).

هكذا تمّ تحديد طبيعة اللّذّة الدّراميّة المنبثقة عن مسرح مؤسّس على المحاكاة: إنّ الأهمّية لا تكمن في اكتشاف حبكة وشخصيّات جديدة كلّ

الجدّة بل في التّعرّف على موضوع ضارب بجذوره العميقة في التّراث وفي الذّاكرة الجمعيّة. إنّها إذن التّوليفات الجديدة المجراة على مادّة قديمة عليها أن تشدّ انتباه المشاهد والقارئ.

يفسّر مبدأ المحاكاة بكون الرّؤية الكلاسيكيّة بدورها تعتبر الجميل مثالا عقلانيّا، يسمح الخضوع للقواعد المحدّدة قديما ببلوغه. أيضا فإنّ المحاكاة الحرّة، الانشغال بالتّجديد بالنّظر للنّموذج المختار، يجب ألاّ تختلط مع أيّ ادّعاء بالأصالة. إنّ الجماليّات الكلاسيكيّة غير مؤسّسة على التّعبير، وبناء عليه، فهي لا تمجّد أبدا الفردانيّة، أي خصوصيّة الشّاعر.

على أيّ حال، تمّ نقد المحاكاة بشدّة، منذ القرن السّابع عشر؛ في قلب معركة القدماء والمحدثين، تبلور التّعارض ما بين الطّرفين. فبالنّسبة للقدماء، محاكاة نماذج العصر القديم شرط ضروريّ لكلّ خلق قادر على ادّعاء الجمال (انظر «رسالة إلى هوي Epitre a Huet»، للافونتين La Fontaine، في الأنطولوجيا، ص.153)، بالنّسبة للمحدثين، أصبح الأمر يتعلّق بإحداث قطيعة مع هذا التّقديس الذي أصبح قيدا ثقيلا:

> **لقد كان العصر القديم دائما مقدّسا،**
> **لكنّي لم أعتقد أبدا في أنّه كان مبعثا للإعجاب.**
> **إنّي أرى القدامى غير ساجدين،**
> **هم عظام، حقّا، لكنّهم بشر مثلنا.**
> **ويمكن أن نقارن، بدون أن نخشى النّيل من حقّ أحد،**
> **بين قرن لويس وقرن أوغسط.**

شارل بيرولت *Charles Perrault*، «قرن لويس الكبير *Le Siecle de Louis le Grand*»، 1687.

بالنّسبة للمحدثين، إنّه من غير الممكن التّنكّر للميراث المنقول، غير أنّه لا بدّ من التّوقّف عن تقديمه كنموذج غير متيسّر بلوغه. تأسّس هذا النقد للمحاكاة على حجّتين، ضرورة مسايرة العصر، ثمّ التّقدّم. فإذا ما كانت العصور القديمة لم تعد قادرة على تمثيل مثال لازمنيّ، فلأنّه بصفة دقيقة انبثق وعي بالخصوصيّة التاريخية لكلّ عصر، لكلّ أدب؛ القرن الثّامن عشر، قرن العقلانيّة، لا يمكنه سوى أن يحرّف فكره الخاصّ لمّا يحاكي القدماء وذوقهم بغرض الإيهام:

> **إنّ عبقريّة قرننا مناقضة تماما لروح الخرافة هذه، وللأسرار المزيّفة. نحبّ الحقائق المعلنة: يعلو حسن التّقدير على ما يوحي به الخيال الجامح، لا يرضينا اليوم سوى الصّحّة والعقل. أضيفوا إلى هذا التّغيير في الذّوق ما حدث في المعرفة. نتصوّر الطّبيعة، خلافا لما رآها عليه القدماء. السّماوات، هذا المسكن الخالد لعدد كبير من الآلهة، ما هي سوى فضاء واسع ومائع. نفس الشّمس مازالت تتلألأ علينا؛ غير أنّنا منحناها مسارا آخر: فهي عوض أن تغيب في البحر، ستذهب لتنير عالما آخر. [...] كلّ شيء تغيّر: الآلهة، الطّبيعة، السّياسة، الأخلاق، الذّوق، التّصرّفات. ألا ينتج كلّ هذا القدر من التّغييرات شيئا، في أعمالنا؟**

سانت-إيفرموند *Saint-Evremond*، «حول شعر القدماء *Sur les poemes des Anciens*»، 1686.

فـإذا مـا أصـبحت محاكـاة القـدماء مـن الآن فـصاعدا ملغـاة، فعلـى الفنّانين أيضا أن يضعوا في اعتبارهـم ما سجّلته الفنون من تقدّم: فالقواعد لم تعـد لازمنيّـة، لكنّهـا مـع الوقـت، تتعـدّل وتتحـسّن. هكـذا أمكـن لـشارل بيرّولت Charles Perrault أن يؤكّد :

> **جميـع الفنـون بلغـت في قرننـا أعلـى درجـات الكمـال وهـو مـا لم تكـن عليـه زمـن القـدماء، لأنّ الـزّمن كشف عـدّة اسـرار في كلّ الفنـون، فانـضافت إلى مـا تركـه لنـا القـدماء، جعلتـها أكثـر كمـالا، فـالفنّ لـيس شـيئا آخـر، حـسب أرسـطو نفسه، غير جملـة مـن المبـادئ تعتمـد من أجل إجادة صنع العمل الـذي نهدف إليـه. إذ أنّه لّما أرى بأنّ هومير وفرجيل ارتكبا عـددا لا يحـصى مـن الأخطـاء، لـن يقـع فيهـا المحدثون ابدا، أعتقد أنّي برهنت علـى أنّه لم تكـن بحـوزتهم جميـع القواعـد الـتي لـدينا، مـا دامـت العلّـة الطّبيعيّـة لوجـود القواعـد هـي أن تمنعنا من الوقوع في الأخطاء.**
>
> **شارل بيرولت *Charles Perrault*، الموازنة بين القدماء والمحدثين *Paralleles des Anciens et des Modernes*، الحوار الرّابع، 1688-1697.**

بمراعـاة عبقريّـة عـصر مـا، تطـوّرات الفكـر البـشريّ، التّقنيـات والمعـارف: كلّ المساعي، بالنّسبة للمحـدثين، مـن أجـل إحـداث القطيعـة مـع محاكاة لنماذج منقولة من عـصر إلى آخـر: يخلـص سـانت-إفـرومونـد -Saint

Evremond إلى أنّه ((ستظلّ أشعار هومير Homere دوما آثارا عظيمة: ولن تكون جميعا نماذجا. تشكّل حكمنا؛ ويضبط الحكم وضع الأشياء الحاضرة))، (مذكور سابقا).

لايتعلّق الأمر في الحقيقة بإحداث القطيعة مع القدماء: يظلّون سلطة بدون منازع (يحيل برولت Perrault على أرسطو Aristote) ودراستهم ضروريّة من أجل تكوين الكتّاب؛ لكن قد يحصل -ويصبح من الواجب- نقدهم: إنّهم الحقل الذي يمارس عليه حكم المحدثين (وليس إعجابهم)، الّذين هم بدورهم، يقومون بخلق الأعمال التي يتطلّبها عصرهم.

فالمحاكاة إذن ليست محلّ نقد باسم الأصالة؛ فهي لا تسمح بإحداث قطيعة مع التّراث، لكن لعلّها تسمح ببداية انعتاق. فمنذ أن تمّ التّفكير في الاختراع في علاقته بالمحاكاة، مهما كانت الأهمّيّة التي منحت له، تمّ التّسليم بوجود استمراريّة، بين الماضي والحاضر، بين القدماء والمحدثين. هناك مجال، في الإمكان ملاحظة استمراره بوضوح، منذ مونتاني Montaigne حتّى هيغو Hugo، يعبّر جيّدا عن هذا الانشغال باستمراريّة لن تكون مرادفة لا للرّتابة، ولا للتّشبّع، ولا لتكرار عقيم: هو، كما عبّر عنه دي بلاّي Du Bellay، بكلمة «l`innutrition». هكذا، كتب مونتاني Montaigne في المحاولات Les Essais:

> **الحقيقة والعقل هما كلّ مشترك في كلّ واحد منهما، وليسا مستقلاّن بالقول بوجود أحدهما في الأوّل والآخر في المرتبة الثّانية. ليسا أبدا ما قال به أفلاطون Platon بالنّسبة لي، ونفهمهما هو وأنا ونراهما بصفة متناقضة. إنّ النّحل ينتقل هنا وهناك بين**

> **الزّهور، لكنّه يصنع منها بعد ذلك العسل، الذي هو خاصّ به، فلم يعد نوارا ولا زهر الرّبيع: هكذا فإنّ المسرحيّات المستعارة من الآخرين، يقوم كاتبها بتحويلها، ومزجها لكي يصنع منها عملا هو كلّه له.**

المحاولات *Les Essais*، I، XXVI، في تعليم الأطفال *De l'institution des enfants*.

نفس المجاز نجده مستخدما في مقال «محاكاة Imitation» الموسوعة Encyclopedie (1751–1766):

> **يجب ألاّ نرتبط كثيرا بنموذج جيّد، يقودنا لوحده وينسينا جميع الكتاب الآخرين. علينا أن نفعل مثل نحلة مجتهدة، تطير في كلّ ناحية، وتتغذّى من رحيق كلّ الأزهار. لقد عثر فرجيل Virgile على الذّهب في غبار إينّيوس Ennius.**

نجده أيضا عند هيجو Hugo، الذي يأتي لدعمه، مع شيء من التّناقض، من خلال هجاء للمحاكاة ومدح للعبقريّة:

> **العبقريّة، التي تتشكّل أكثر ممّا تأخذ، تستمدّ، من كلّ عمل، [القواعد الشّعريّة] الأولى من الطّبيعة العامّة للأشياء، الثّانية من مجمل الموضوع المعزول الذي تعالجه؛ ليس بطريقة الكيميائيّ الذي يولّع موقده،**

يــنفخ علــى نــاره، يحمــي مــصهره، يقــوم بالتّحليل والهدم؛ لكن على طريقة النّحلة، التي تطير بأجنحتها الذّهبيّة، فتقع على كلّ زهرة، وتستمدّ منها عسلها، بدون أن تفقد الأكمام رونقها، ولا التّويجات أريجها.

مقدّمة كرومويل *Cromwell*، 1827.

ليست المحاكاة إذن استنساخا، إعادة إنتاج لنفس الشّيء، لكنّها تحويل لجوهر النّموذج. لا بدّ من الانتظار القطيعة الكبرى التي مثّلتها الرّومنسيّة لكي تصبح المحاكاة مرفوضة، منتقدة، منبوذة: لأنّ مفهوم الجميل، حينئذ، تغيّر جذريّا. بعيدا عن أن تتحدّد بمثال مقعّد وعقلانيّ، ظلّت كامنة في التّعبير عن الموضوع، في قوّة العاطفة وفي كثافة الشّخصيّة المتفرّدة، الأصيلة: أيضا أصبحت تختزل النّماذج بكلّ سهولة. إنّ الانتقال من جماليّات تمجّد التّوسّط في المقاييس إلى جماليّات المبادأة، تبعا لتعبير رولان مورطيي (الأصالة. طراز جديد من الجماليات في عصر التّنوير L`Originalite. Une nouvelle categorie esthetique au siecle des lumieres، دروز Droz، 1982)، لا يمكن إلاّ أن يوصل إلاّ إلى نبذ للمحاكاة. لن يكون النّموذج مستمدّا من كتاب ولا من التّعبير المبلّغ وفق قواعد موروثة. كما كتب فيكتور هيغو Victor Hugo، ((لن يكون في حوزة الشّاعر سوى نموذج واحد، الطّبيعة [...]. يجب ألاّ يكتب بما هو مكتوب من قبل، بل بروحه وبقلبه)) (انظر الأنطولوجيا، ص)). وإذا ما كان هيغو Hugo قد استثنى من هذا الرّفض للنّماذج هومير Homere والتّوراة Bible، فلأنّهما طبعا، أكثر من كتابين، إنّهما «كونان»: فالأمر يجري وكأنّ معرفتهما لا تعود أبدا لعلم أدبيّ لكن لتجربة؛ فإذا كان

الشّاعر بإمكانه العودة إليهما دون خسران، فلأنّه يعود إلى أصل، إلى مصدر سابق على الكتابة، وضعهما كنصّ تمّ حجبه تماما.

يبقى في أثناء ذلك أن رفض المحاكاة لا يعني غياب كلّ ممارسة تناصّيّة. بدون شكّ، النّقل الذي طال موضوع مفهوم النّموذج -من أعمال القدامى إلى الطّبيعة، إلى الأنا- أدّى إلى جماليّات ترفض وساطة نصوص مفضّلة وتحلم بالعمل كخلق صاف، يتعلّق فقط بمواجهة الشّاعر مع نفسه ومع العالم. ما يهمّ، هو القطيعة، إنتاج الجديد، ((عشق البدايات)) التي أخذت أهمّية كبيرة في الحداثة. لكن، المحاكاة، الاستنساخ في الرّسم خاصّة، حافظت على قيمتها البيداغوجيّة التّعليميّة. هكذا أمكن لديلاكروا Delacroix بأن يؤكّد بأنّه عن طريق الاستنساخ يتمّ تعلّم الرّسم ونحقّق خصوصيّتنا:

> **إنّه لمن المتعارف عليه أنّ ما يسمّى خلقا عند الفنّانين الكبار ما هو سوى طريقة خاصّة لكلّ منهم في رؤية الطّبيعة، والتّناسق معها والتّعبير عنها. ليس فقط الرّجال العظام هم الذين لم يخلقوا شيئا بالمعنى الخالص للكلمة التي تعني فعل شيء من اللاّشيء؛ لكن أيضا كان عليهم، من أجل تشكيل موهبتهم أو الكدّ من أجلها، أن يحاكوا من سبقهم وأن يسعوا لمحاكاتهم تقريبا بدون انقطاع، بإرادتهم أو رغما عنهم. فرفائيل Raphael أعظم رسّام، كان الأكثر انغماسا في المحاكاة: محاكاة معلّمه، والذي ترك آثارا لا**

تمّحـــي أبـــدا في أســـلوبه: محاكـــاة القـــديم والمعلّمـين الّـذين سـبقوه، لكـن مـع الـتّخلّص التّدريجيّ مـن الإسـار الـذي وجـد نفسـه فيـه، وفي النّهايـة مـن معاصـريه، مـن أمثـال دورر Durer، الألماني، والتّيتينيّ، ميشال آنج Michel Ange، الخ.

أوجين دولاكروا *Eugene Delacroix*، يوميّات *Journal*، أوّل مارس 1859.

2. تعقّد العلاقات بالنّموذج

إذا مـا كـان دولاكـروا يـذكّر بمنـافع المحاكـاة وبفـضائلها، الـضّروريّة للاختراع، فلأنّ الرّومنسيّة بصفة خاصّة تتّجه نحو إنكار قيمتها. غير أنّ إنكارا مثل هذا للمحاكاة وبصفة عامّة للتّناصّ، سواء تعلّق الأمـر بالأدب أو بالرّسم، يمثّل حدّا نظريّا: فليس هناك نصّ استغنى عن كلّ استعادة لآثار أخرى، عن كلّ استعارة منها. سيكون ذلك هو التّناقض العميق الذي يحكم بنـاء كلّ علاقـة بالمتنـاصّ: حتّى مـاأنكر علـى صـعيد نظـريّ، يظـلّ متخلّلا الكتابة؛ على العكس من ذلك، مطالبا به، متموقعا في مركز شعريّة معيّنـة، قـد يكـون مرفوضـا مـن طـرف ذات تكتـب يـروم أن يـبرز خـصوصيّته الشّخصيّة.

هكذا، قد تبدو صونيتة اعتذارات Regrets لدي بلاّي Du Bellay متناقضة مع مبادئ الدّفاع والبيان La Defense et Illustration:

لا أرغـب في أن أتـصفّح النّمـاذج الإغريقيّة،	Je ne veux feuilleter les exemplaires Grecs,

Je ne veux retracer les beaux traits d`un Horace,	لا أرغب ـ في أن أقتفي الملامح الجميلة لهوراص،
Et moins veux-je imiter d`un Petrarque la grace,	ورغبتي أقلّ من ذلك ـ في محاكاة بيترارك ذي الفضل،
Ou la voix d`un Ronsard, pour chanter mes Regrets.	أو صوت رونصار، لكي أنشد اعتذاراتي.
Les Regret	الاعتذارات

يمرّ إنكار المحاكاة عن طريق اعتراف بالتّواضع:

Ceux qui sont de Phoebus vrais poetes sacres	الّذين هم من فيبيس شعراء حقيقيّون مبجّلون
Animeront leurs vers d`une plus grande audace	يغذّون أشعارهم بجسارة كبيرة
Moi, qui suis agite d`une fureur plus basse,	أنا، الذي هزّه هيجان أقلّ فتورا،
Je n`entre si avant en si profonds secrets.	لن ألج مسبقا ـ في الأسرارالعميقة.

لكنّنا لن نرى ـ في تصريح مثل هذا انشغالا بالأصالة، بالمعنى المعاصر للكلمة: أعمال المتفقّهين ونقد المصادر أظهرت بأنّ هذا المطلب الصّادر عن غنائيّة شخصيّة هو نتاج لمحاكاة يسعى الشّاعر لإنكارها. فالصّونيتة ـ في الواقع مشكّلة من تركيب لإحالات لهوراص Horace ولأوفيد Ovide: فالإشارة التي يرفض من خلالها دي بلاّي النّماذج هي ـ في حدّ ذاتها استدعاء لها من أجل استخدامها لحسابه، بغرض الالتحام ـ في نصّه بالرّثاء والهجاء، المتميّزة بـ«الهيجان الفاتر».

إنّ تعقّد العلاقات بالنّماذج، بذاكرة التّراث وبسلطة القدماء هي كبيرة جدّاً بحيث يفرض حذرشديد نفسه للحكم بصدق نصّ أو بأصالته:

فالأول قد يحدث عن طريق المحاكاة -يقع الحديث حينئذ عن أثر صدق- وينتج عن شبكة من الإحالات، التي، بعيدا عن إنكار الأنا- تفتح لها المجال للولوج للخطاب، على قدر ما تكون حقيقيّة ولعلّها لا تستند على ذاتيّة وعلى حقيقة الذّات خارج اللّغة؛ أمّا الثّانية فهي مقولة فرضت نفسها مؤخّرا في التّاريخ الأدبيّ والفنّي والتي لعلّها لن تكون، عند التّعامل مع النّصوص، مناقضة للتّناصّ. فهذا الأخير لا يعني بالضّرورة مجرّد علاقة ذات طبيعة تخلّقيّة؛ بالإضافة إلى أنّه في الارتباط بالنّصوص، بالتّقاطع الخصب للذّاكرة الشّخصيّة والجمعيّة، يمكن أن تتوضّح هذه الأصالة.

إنّه بدون شكّ في كتاب المحاولات Les Essais لمونتاني Montaigne: تمتد هذه الجدليّة دوما بين التّعبير عن الذّات والمحاكاة، رفض السّلط والاعتراف بها لتجد مرتكزا لتحقّقها. مونتاني Montaigne معروف بأنّه يدّعي القيام بـ«تجريب قدراته»؛ يرفض أيضا المحاكاة كتلفيق مدرسيّ. يدين، باسم الحكم الذي يجعله معارضا للذّاكرة، ممارسة التّضمينات، هذا التّركيب للاستشهادات، والمنتقيات، هذه القوائم للمضانّ المشتركة، المشكّلة لمخزن يغرف منه المتحدّث ما يحتاجه في خطابه (أنظر الأنطولوجيا، ص). الالتجاء بصفة منتظمة للاستشهادات، هو، حسبه، ليس فقط عملا متكلّفا، ابتذالا للخطاب، لكنّه أيضا سلطة مكتسبة بثمن بخس، يعبّر عن قلّة التّبصّر عند الكتّاب الذين لا ينشغلون أبدا بالحكم بأنفسهم على ما يضيفونه في خطابهم، وأقلّ من ذلك بصياغة تبريرهم الخاصّ. إنّه إذن في نفس الوقت باسم مقاييس أخلاقيّة، فلسفيّة وجماليّة يدين مونتاني Montaigne التّلفيق والمحاكاة: بحيث أنّ كتابات مثل هذه لا تدلّ على اهتمام بالجودة، ولا عن تحرّ عمّا هو حقيقيّ، ولا عن بحث عن الجمال.

أيضا ممارسته للاستشهادات يتعارض تماما مع تلك، السّائدة في

عصره، التي تقع تحت طائلة اتّهاماته: فهو ((لايحسب استعاراته)) لكنه ((يزنها))، أي أنّه يقيس وزنها، قيمتها (أنظر الأنطولوجيا، ص). لكن بصفة خاصّة، الأخذ عن الآخرين لا يهدف أبدا إلى إخفاء الأنا، بالنّسبة لمونتاني Montaigne، لكن على العكس من ذلك يهدف إلى الكشف عنها: أيضا هو يبتعد جذريّا عن أولئك الذين يريدون ((أن يتقلّدوا أسلحة الآخرين، حتّى أنّهم لا يكشفون حتّى على أنامل أصابعهم، فتقود مصيرهم اختراعات قديمة يتمّ ترقيعها من هنا ومن هناك)) (المحاولات Les Essais، I، XXVI، «بخصوص تكوين الأطفال»). ويؤكّد:

> **لا أتحدّث على لسان الآخرين، ولا أرغب في أن يتحدّثوا على لساني. [...] مهما كان، ما أريد أن أقوله، ومهما كانت هذه الحماقات، لست أرغب في إخفائها، فما هي سوى صورتي عارية ومشوبة، حيث قام الرّسّام برسمها لي، ليس كوجه حسن، لكنّه وجهي أنا. فلأنّه أيضا فيها هنا أمزجتي وآرائي؛ أوفّرها لمن يثق فيّ، وليس لمن يعتقد فيّ. لا أقصد من هذا سوى الكشف عن نفسي كما هي [...]**
>
> **نفسه**

فالإعارة من الآخرين لا تجري من أجل إخفاء الذّات لكن من أجل الكشف عنها؛ فهي ليست من أجل التّحسين بل هي من أجل غبرازها على حقيقتها. المقارنة بالصّورة ليست عبثا: فما هو في رهان، هو طبعا العلاقة الثّلاثيّة التي تعقدها الكتابة مع المتناصّ، الأنا وما يمثّله. فمن المفهوم أنّ

النّصوص يجب ألاّ تظلّ متشبّثة بالنّموذج، فالنّموذج الأوحد الذي على الكتابة أن تقدّمه وأن تجرّبه يتمثّل في ذات الكتابة نفسها.

يتحدّى مونتاني Montaigne أيضا دوما السّلطة التي يمكن أن تمثّلها النّصوص القديمة؛ لذلك هو يميّز «الاستشهادات» التي تحيل على وظيفة سلطة الاستشهاد، عن «الاستعارات»، التي تعبّر عكس ذلك على التّحرّر منها. فالنّصوص المطلوبة، الشّذرات المركّبة في عمله هي في الواقع بصفة عامّة مجرّدة من الإحالة على أصولها. وعلى القارئ أن يتعرّف على مصدرها (أنظر الأنطولوجيا ص): لأنّ ما يرجع للكاتب وما هو مستعار من غيره ليسا متمايزين بوضوح، يطمح مونتاني Montaigne إلى تفعيل القارئ الفطن، الذي يميّز من خلال كتابته ما هو لبلوتارك Plutarque أو لسينيك Seneque. إنّ هيمنة السّلط هي بدورها تخادع القارئ كثير الانشغال باحترام سلطة القدماء عوض أن تجعله يقيس القيمة الخاصّة بنصّ ما، ما له من «قوّة جماليّة خصوصيّة» (المحاولات Les Essais، II، X، «كتب Des livres»). إنّ التّحريف المفروض على الفقرات المستعارة هو العلامة المؤكّدة على تفرّد الكاتب الذي عرف كيف يتملّكها: «من بين قدر من الاستعارات أسعدني أن أتمكّن من الحيازة على البعض منها، فجعلتها تتقنّع محرّفا إيّاها لغاية جديدة» (سبق ذكره، III، XII، «في الفيزيونوميا De la phisionomie»، أنظر النّصّ في الأنطولوجيا، ص).

مع ذلك، يعترف مونتاني Montaigne أيضا بأنّه لا يستطيع الكتابة دون أن يرجع إلى كتّابه الأكثر قربا من نفسه، بدون أن يستعير منهم ما لن يقوله هو بنفسه: حينئذ حتّى عندما يصرّح «لمّا أكتب، أتجاوز مرافقة الكتب وذكراها، خوفا من أن تتخلّل صياغتي» (سبق ذكره، III، V، «حول أشعار لفرجيل»)، يعترف بأنّه لا يستطيع «أن ينفصل عن بلوتارك Plutarque. إنّه شامل وممتلئ حتّى أنّه في كلّ مناسبة، وفي بعض الموضوعات الغريبة التي

تتّخذها، تجده يتدخّل في شؤونك ويمدّ لك يدا سخيّة لا تنضب ثرواتها وجمائلها» (نفسه). في تسلّط الكتّاب اللاّتين والإغريق عليه، كان مجبرا على السّطو عليهم، ماداموا يفرضون أنفسهم، وكأنّه فرض بالقوّة، على ذاكرته، ويلجون عنوة في خطابه؛ فالقراءة في تداخل دائم مع الكتابة: «جعلوني معرّضا جدّا للسّطو على من تسلّط عليّ: لا يمكنني أن أخالطهم لفترة قصيرة حتّى أقتطع منهم فخذا أو جناحا» (نفسه). يعترف مونتاني Montaigne بـ«وضعيّته كمقلّد ومحاكيّ»: «لمّا أهمّ بنظم أبيات شعريّة [...] تؤشّر بوضوح على الشّاعر الذي قمت بقراءته مؤخّرا: ومنذ تجاربي الأولى، لا تنجو إحداها ولو قليلا من أثر أجنبيّ» (نفسه).

لكن، كما كتب جان ستاروبنسكي Jean Starobinski:

> **[هذا] التّبرّؤ هو في حدّ ذاته طريقة في أخذ المبادرة التي تخلّت عنها صفحات أخرى للكلمة الأجنبيّة. فإذا كان خطاب هذه المحاولات جاء مستعارا، فإنّ الخطاب الواصف الذي يؤشّر على الاستعارة يجعل مونتاني يستعيد وظيفة الحكم النّزيه: فعمليّة الاستعارة نفسها، المنسوبة إليه هو نفسه، تصبح، في الصّورة التي قدّمها عن نفسه، ملمحا أصيلا.**
>
> **حركيّة مونتاني *Montaigne en mouvement*، غاليمار *Gallimard*، 1982.**

فالمحاكاة لا تتحدّد إذن بإعادة الإنتاج بأمانة لنموذج ما؛ لأنّها تطرح علاقة ذات بالكتابة، بالذّاكرة، بالتّراث، فهي بالضّرورة في وضع مزدوج:

بين رفض للمحاكاة واعتراف بضرورتها، احترام للتّراث ورفض لميراث مرادف للقيد والتّكرار، فالمحاكاة موضوع لتصريحات متناقضة تعبّر عن الوضعيّة الحرجة التي يضعها فيها الكتاب الذين يعترفون بها كأساس لجماليّاتهم (أو لجماليّات عصرهم)، فيجدون أنفسهم منخرطين فيها.

تعيّن المحاكاة إذن نظاما خاصّا للتّناصّ: ذو خصوصيّة لأنّه ينتمي بقوّة لعصر ولجماليّات معيّنة؛ متفرّد أيضا لأنّه يضفي على الأعمال قوّة، قوّة السّلطة، واستمراريّة، هي استمراريّة التّراث، وقيمة، هي قيمة الماضي الضّامن للمثال وللجمال وللعقلانيّة. نظام مثل هذا للتّناصّ يؤكّد أنّه، عكس ما اتّجهت الحداثة إلى فرضه كمقياس، يمكنها أن تعني استمرارا يساير الاعتراف بنموذج؛ وتفتح هذه العلاقة بالنّموذج، المستنسخ، لكن أيضا المحرّف، والمستهزأ به... كوّة تسكنها إمكانيّة التّجديد، الاختراع والتّعبير عن الذّات.

II - متخيّل الطّرس

تتطلّب صورة الطّرس مساءلة: إنّها تبلور في الواقع التّوتّرات الحاصلة بين التّباين والتّماثل، النّسيان والذّاكرة، اللّتي تصنع كلّ كتابة تناصّيّة.

1. الطّرس الرّومنسيّ

للطّرس موضوع فريد – فيما ذكر دوكوينسي De Quincey هو «صفيحة أو لفافة يتمّ بصفة متكرّرة التّخلّص ممّا خطّ عليها» (أنظر الأنطولوجيا، ص) – يحتوي على آثار، متفاوتة درجة الوضوح، لكتابات متعدّدة. وبعبارة أخرى، إنّ الوحدة التي يمثّلها الطّرس على سطحه المرئيّ

ما هي سوى الوجه الآخر لتنوّع، يكون أحيانا متخفّيا إلى درجة كبيرة. تطوّرات الكيمياء الحديثة، حسب دوكوينسي De Quincey -ألم يكن بالإمكان قوله بالنّسبة للخيمياء، إلاّ بالقدر الذي يكون فيه نصيب المتخيّل على أهمّية كبيرة لمّا يتعلّق الأمر بهذا الموضوع؟- سمحت بالضّبط بالعودة إلى هذا الأصل، الذي كان يبدو وكأنّه اختفى تماما، عن طريق حركة ارتداد مقدّمة بطريقة إيجابيّة دوما: عند حكّ سطح اللّفافة، يمكن العثور على مختلف طبقات النّصّ التي يغطّيها. فالطّرس مهيّأ بامتياز إذن للقيام بالعمليّة الجنيالوجيّة la demarche genealogique. فهو يحتفظ بالكتابات التي تبدو قد امّحت من أجل أن تترك مكانا للكتابات الجديدة، فيخلّف ذلك ترسّبات مستمرّة. فالوحدة الظّاهرة للطّرس تخفي إذن تباينا أساسيًّا، والذي يمكنه هو نفسه أن يختزل عن طريق الارتداد في اتّجاه أصل واحد، والذي في نهاية المطاف من المهمّ إيجاده والحفاظ عليه.

حركة الارتداد الممتدّة، التي أدّت إلى المرور من تماثل ظاهر إلى تباين واضح تسمح في الحقيقة بالمحافظة على استمراريّة وعلى وحدة لا يمكن للزّمن أن يبليها. إنّ ثيمة الزّمن توضّح في القسم الثّاني من نصّ دوكوينسي De Quincey بأنّه يصبح الطّرس مقترنا: إنّه المعادل الاستعاريّ للذّهن «التّذكاريّ» للإنسان. لأنّه في الذّهن مثلما هو على الطّرس، تعلق ذكريات حيث قد يدفع التّنوّع إلى الاعتقاد بأنّ الزّمن حكم إلى الأبد بشعور الوحدة، الذي يقضي على هويّة الإنسان، الخاضع للتّغييرات المستمرّة. إذ يبقى من الممكن «في ساعة الموت، أو أيضا أثناء الحمّى، أو أيضا في هلوسات الأفيون» (نفسه) أن يعثر على وحدة أساسيّة للأنا. الذّكريات المختلفة التي تتجمّع في ذاكرتنا لا تمحو إلاّ في الظّاهر ما سبقها: فالشّاعر يمكنه أن يختزل خطّ الزّمن في نقطة تكثّف مجموع الذّكريات، تطابق ما بين الزّمنيّ والتّزامنيّ. أي أنّ الذّاكرة تتصوّر كقدرة على التّجميع: فهي لا تلغي فقط النّسيان،

لكنّها تتكفّل بالتّباين الظّاهر وتجعل الذّكريات المختلفة متعايشة *معا ومتوحّدة*: فإذا كان للطّرس دوما «شيء خارق أو ما يثير الضّحك بفعل الإلصاق العشوائيّ لهذه الثّيمات المتتابعة بدون رابط طبيعيّ بينها، والتي، أخذت موقعها في اللّفافة بالصّدفة المحضة» (نفسه). فالذّهن والذّاكرة يمثّلان بالضّرورة وحدة.

إنّ الذّهن البشريّ إذن هو نفسه طرس. أيضا هل في الإمكان التّفكير بأنّ هذا الأخير أقلّ تمثيلا لصورة النّصّ من الذّهن البشريّ ومن الإبداع؛ لكن، بالنّسبة لدوكوانسي De Quincey، الذّهن نفسه مجموعة نصوص:

> **أي نعم، أيّها القارئ، كثيرة هي أشعار الفرح أو الحزن التي علقت بالتّتابع على طرس ذهنك.**
>
> **نفسه.**

إنّ الطّرس إذن صورة متميّزة للتّناصّ، الذي يحقّق بدوره عملا تجميعيّا للنّصوص المترسّبة، والذي بصفة دائمة، يمنح الفرصة لقراءة وتأويل منشغلين بالعثور على الأثر، الخفيّ. هذه الصّورة ليست محايدة: تحيل على نموذج نصّيّ له خصوصيّته الواضحة: خصوصيّة نصّ يطالب بالوحدة، يفترض أن لا يكون التّباين سوى الوجه الآخر لتماثل عميق؛ نصّ يتصوّر الذّاكرة كقدرة على التّجميع بصفة أساسيّة والنّسيان كبرنيق يمكن تجليته، فهو أثر لتناوب تقوم الذّاكرة بإلغائه. إنّ المظاهر التّناصّيّة -استشهادات، إحالات، استذكارات...- لن تكون، بالنّظر إلى ذلك، سوى علامات سطحيّة على التّباين القابلة دوما للاختزال لوحدة أساسيّة: هي في آخر المطاف، العقل المبدع، حيث الذّاكرة تكون بالضّرورة واحدة: أيضا

يكون القارئ معبّأ في مسار عودة تأويليّ نحو المصدر. إذا ما كان الطّرس يوفّر صورة *مولّدة* للتّناصّ، الّذي يطابق ما بين النّصوص، يلعب على التّوتّر الحاصل بين الوحدة والتّنوّع من ناحية، والذّاكرة والنّسيان من ناحية أخرى، من المهمّ التّأكيد على أنّ الأمر يتعلّق أيضا بصورة *رومنسيّة*، تثمّن الأصل والوحدة.

تظهر صورة الطّرس، في مذكّرات ماوراء-القبر لشاطوبريان Chateaubriand، دوما في ارتباط بالذّاكرة والنّسيان؛ إنّه التّاريخ نفسه الّذي هو على صورة طرس: «تمحو الأحداث الأحداث؛ تدوينات مثبتة على تدوينات أخرى، تصنع صفحات من تاريخ الطروس»، هذا ما ذكره شاطوبريان في تأريخه للقدّيس مالو Saint-Malo، والذي يستعيده في مستهلّ الكتاب الأوّل (مذكّرات ماوراء القبر، الكتاب1، القسم 4). فضل الكتابة في محو هذا المحو، في العثور على أثر التّاريخ:

> **الأعوام التي تمرّ علينا وذكرياتنا هي منضّدة في طبقات منتظمة ومتوازية، على درجات مختلفة من العمق في حياتنا، وضعتها موجات الزّمن التي تمرّ علينا تباعا.**
>
> **مذكّرات ماوراء القبر *Memoires d'outre-tombe*، الكتاب 39، القسم 10.**

بإمكان الكتابة أن تدّعي الكشف عن مختلف طبقات طرس الذّاكرة؛ لكن على العكس من ذلك، بإمكانها أيضا أن تنتج طرسا، مطابقة بين طبقات من النّصوص. في الجزء الرّابع من مذكّرات ما وراء-القبر، يذكّر شاطوبريان، الذي كان موجودا في منابع الدّانوب Danube، في فقرة جديرة

بأن يستشهد بها كثيرا، بمختلف التقاليد التي ترتبط بتحديد موقعها بالضّبط:

أين ينبثق منبعه الأساسيّ؟ في بلاط بارون ألمانيّ، والذي كان يستعمل حوريّة لغسل الملابس. جغرافيٌّ نبيه أنكر الواقعة، أقام النبيل المالك دعوى. فتقرّر بقرار بأنّ نبع الدانوب Danube يقع في بلاط البارون الذّائع الصّيت ولا يمكن أن يكون في مكان آخر. ومرّت قرون على ذيوع أخطاء بطليموس Ptolémée بخصوص هذه الحقيقة! طاسيت Tacite أنزل الدّانوب Danube من هضبة أبنوبة، Abnobae montis، غير أنّ الأعيان الهرمونديرhermondures، النّارسكيّين narisques، الماركومانيّين marcomans والكاديّين quades، الذين هم يمثّلون سلطات اعتمد عليها المؤرّخ الرّومانيّ، لم يكونوا فطنين بما فيه الكفاية مثل باروني الألماني. لم يكن أودور Eudore على معرفة كافية، لمّا جعلته يسافر إلى مصبّات إستار Ister حيث الأوكسين l` Euxin، حسب راسين Racine، عليه أن يحمل مثريدات Mithridate في يومين: «لمّا تجاوز الإستار نحو مصبّاتها، اكتشفت قبرا من الحجر ينمو عليه غصن

غـار. اقتلعـت الحـشائش الـتي غطّـت بعـض الحـروف اللاّتينيّـة، وفجـأة، توصّـلت إلى قـراءة هذا المطلع الشّعريّ لمراثي شاعر موجوع:
«كتـابي، سـترحل إلى رومـا، وسـترحل إلى رومـا بدوني» (شهداء)».

نفس المرجع، كتاب 37، القسم 7.

إحالة إلى طاسيت Tacite وإلى راسين Racine، استشهادات من عنده مـن الـشّهداء Martyrs الـتي تحتـوي هـي نفـسها علـى استـشهاد مـن أوفيـد Ovide: يراكم شاطوبريان قطعا من نصوص تشير إلى ذاكرته هـو كاسـتمرار للتّراث. لكنّ المتناصّ هنا غامض في العمق: فهـو مـن جهـة يبـدو اسـتمرارا، اسـتمرار الأنـا الـتي تتـذكّر وتـستعيد، مـن وراء الـسّنوات، مـا يفـصلها عنـها (حول هذه النّقطة، أنظر الجزء الثّالث، القسم I، الفقـرة II)؛ لكـن مـن جهـة أخرى، الاستشهادات، لأنّها أساسا متشضّية، تحيل على انقطـاع الـذّكريات، على طابعها العرضيّ بصفة أساسيّة. الاستشهاد المستمدّ من نـصوصه، هـو في نفس الوقت تشغيل للذّاكرة وبيـان لمـرور الـزّمن، أكثـر مـن ذلـك، أن يكـون هـو الـزّمن، كما ذكـر في في حيـاة رانـسي Vie de Rance: «أسـتشهد بنفـسي (فما أنا سوى الـزمن)» (شـاطوبريان Chateaubriand، حيـاة رانـسي Vie de Rance، 1844، الكتاب الثّاني).

إنّـه أساسـا إيحـاء بالوحـدة يتـوفّر للقـراءة في هـذا الـنصّ الطـرس: أغراضـه مثـل مجازاتـه تحيـل بغـزارة إلى التّحـرّي عـن أصـل، قابـل لأن يعارض تشتّت النّصوص مثل ذكريات. هذا التراكم للنصوص ألا يجري في نصّ عن المصادر؟ أضف إلى ذلـك يجحـف الـنّصّ طميـا مثـل النّهـر، لـيس فقط دليلا على الحضارة، بل أيضا على استمرار يدفع به سـريان الـزمن

نحو الهمود. العودة إلى النّبع الحقيقيّ (للنّهر)، يعني أيضا العودة إلى نبع التّراث الأدبيّ الذي أمكن أن يصدر عنه. إنّ حزمة الصّور الموسومة بالأثر والاستعارة تعبّر عن نفس الانشغال بالعثور، خلف سطح الأشياء، على أصل ووحدة متخفّية أو ممحوّة سطحيّا: «بين ديلّنجن Dillingen ودوناورت Donawert، يتمّ قطع ميدان معركة بلنهايم Blenheim. خطى جيوش مورو Moreau هي على نفس الأديم، لم تمو أبدا خطى جيوش لويس Louis XIV؛ هزيمة الملك العظيم تسيطر، في الموضع، على انتصارات الأمبراطور العظيم» (مذكّرات ماوراء القبر، الكتاب 37، القسم 7)؛ فالتّاريخ لا يمحو التّاريخ، ويكفي التّنقيب من أجل العثور على البصمة، الأثر الثّابت للأزمنة الغابرة:

> **[...] هذه البلدات الكثيفة المنبثّة ليست هي هذه المدن الصّغيرة في رومانيا Romagne والتي تحضن الأعمال الفنّيّة العظيمة المخفية تحتها؛ لمّا تنبش الأرض ينبت الحرث كسنبلة قمح بعض عجائب إزميل قديم.**
>
> **نفسه.**

إذا ما كان النصّ نفسه طرس، معنى ذلك أنّ الزمنيّة الخاصّة بالكتابة هي مماثلة بعمق لزمنيّة التّاريخ كما تصوّرها شاطوبريان Chateaubriant. تتّجه الاستشهادات أيضا في مذكّرات ماوراء القبر Memoires d'outre-tombe لأن تجعل من النصّ ضريحا: فالمذكّرات les Memoires تضمّ الشهداء Martyrs، الذين هم بدورهم يسجّلون حزانى Tristes أوفيد؛ فالاستشهاد شاهد قبر منقولا بصفة حرفيّة؛ تفتكّ

الكتابة من الصّمت الأثر المستكشف على طرس القبر، أثر نقل إلى هذا الطرس الآخر الذي هو النّصّ، مكوّن من طبقات من الأعمال النّاجية من البلى.

يمثّل الطّرس إذن نظاما للتّناصّ مفضّلا الاستمرار والتّرابط: بإمكان الكتابة أن تنسج الخيط المستمرّ للتّراث، كاشفة عن النّصوص المدفونة، يتمّ ذلك بواسطة الاستشهادات، إنّها مجرّد فقرات.

2. متخيّل التبحّر

النموذج الذي يقترحه الطرس على التناصّ هو، في أثناء ذلك، محلّ تأويلات وتنويعات. فبالنّسبة لحداثة معيّنة، بعيدا عن أن يمثّل عودة منقذة نحو الأصل والوحدة، يحيل، على العكس من ذلك، على نبذ للأصل. إنّه رمز لفكر الأدب الذي يعلم بتشبّع فضائه الخاصّ: لم تعد الكتابة تهدف إلى الكشف عن استمراريّة الأنا، أنا النّصّ والأعمال، لكنّها تكشف في التراكم اللانهائيّ للنصوص عن فضاء ملائم للمخيّلة. فالطّرس لم يعد هذا الشّيء الغامض بصفة أساسيّة، الموائم بين التباين والتماثل، النسيان والذاكرة، لكنّه صورة تبعث على الدّوار للتطابق اللانهائيّ للكتابات. فالتّبحّر المعرفيّ الذي يبرزه والظاهر يصبح هو نفسه رهان الاختراع والخيال: كما كتب ميشال فوكو Michel Foucault بخصوص فلوبير Flaubert (أنظر الأنطولوجيا، ص):

> **[...] من لكي نحلم، علينا ألاّ نغمض الأعين،**
> **علينا أن نقرأ. إنّ الصّورة الحقيقيّة معرفة.**
> **إنّها كلمات قيلت، إحصاءات مضبوطة، كتلة**

من الأخبار الصّغيرة، قطع ضئيلة من معالم ومن منتجات جديدة تحمل في التّجربة الحديثة سلطات المستحيل. لم تعد هناك سوى الإشاعة الدّائمة للتّكرار التي يمكنها أن تنقل لنا ما لم يقع سوى مرّة واحدة. لا يتألّف المتخيّل ضدّ الواقع لكي يتنكّر له أو يحلّ محلّه؛ يمتدّ بين العلامات، من كتاب إلى كتاب، في فجوة القول المعاد والتّعليقات؛ يولد ويتشكّل ما بين النّصّين.

«المكتبة الخارقة *La Bibliotheque fantastique*، 1967،
في عمل فلوبير *Travail de Flaubert*،
لوسوي *Le Seuil*، 1983».

يقع الاختراع إذن في فضاء مشبع بالنّصوص. يمكنه طبعا أن يتّخذ كموضوع حتّى التّناصّ، الإحالة اللاّمتناهية للنّصوص على بعضها البعض. هكذا، عمل بورخيس Borges يتأسّس على التّبحّر، ويتّخذ كإطار، أدبيّ في غاية الكمال، المكتبة، قرّاءها وفهارسها، الملتقيات وشرّاحها، التّعليقات وحواشيها. يتوزّع الخيال بتمامه في متاهة النّصوص: فإذا ما كانت الصّورة بارزة في تخييلات Fictions (أنظر «ثيمة الخائن وثيمة الكتاب»، «الحديقة ذات الدّروب المتفرّعة»...)، فإنّ التّناصّ متصوّر فيها كشبكة عنكبوتيّة من العلاقات، التي، بعيدا عن كلّ رجوع لأصل محتمل، تقيم تكذيبا قاطعا له. بورخيس Borges، في «ديباجة براعة Prologue d`artifice»، يطالب قبل كلّ شيء بحصّة التّناصّ: «شوبنهاور Schopenhaur، دوكنسي De Quincey، ستيفنسن Stevenson،

موثنر Mauthner، شو Shaw، شسترتن Chesterton، ليون بلو Leon Bloy، هم جزء من القائمة غير المتجانسة للكتّاب الذين أعيد قراءتهم باستمرار. في الخارقة المسيحيّة المسمّاة ثلاث روايات ليهوذا، أظنّ أنّي أحسست بالتّأثير البعيد لهذا الأخير» (تخييلات Fictions، غاليمار Gallimard، 1957). يصرّح بنفس الشيء بخصوص «النّهاية La Fin»: «باستثناء شخصيّة وحيدة، روكابارّان Recabarren، حيث السّكونيّة والجمود مستخدمتان للمفارقة، ليس هناك، أو لا يكاد يكون هناك ما هو من اختراعي [...] كل ما نجده فيها موجود بصفة مضمرة في كتاب رائع كنت الأوّل الذي تعمّق أو على الأقلّ وضّح محتواه» (نفسه).

تكفي قراءة قصّة «مقاربة ألموسطاطيم L`Approche d`Almostatim» لاستنتاج التّغيير الذي حصل لموقع الموضوع والعقدة: فليس المهمّ فيها مغامرات «البطل المرئي، طالب في الحقوق من بومباي Bombay»، قاتل بالصّدفة لوثنيّ هنديّ، بل خيال الكتاب، في تلقّيه وفي تكوّنه. فسرد ما يطرأ للبطل مقطوع ليفسح المجال للتّعليق، حول اختيار الموضوع، حول تأويلاته، مختلف الرّوايات للكتاب، وخاصّة، حول العلاقات التّناصّيّة التي ترتسم فيه:

> **من المعقول أن يتشرّف كتاب معاصر بأن يكون مشتقّا من كتاب قديم؛ ليس هناك شخص، فيما لاحظه جونسون Johnson، يحبّ أن يكون مدينا بصفة ما لمعاصريه. بعض الصّلات المتكرّرة، لكن لا قيمة لها، ما بين عوليس Ulysse جويس Joyce والأوديسة الهومرية Odyssee homerique يستمرّ النّقد**

-أنا عاجز على معرف لماذا- في تقريضها تقريضا مذهلا؛ العلاقات بين رواية باهادور Bahadur وحوار الطّير المبجّل لفريد الدّين العطّار يلقى كثيرا أو قليلا من التّهليل الملغز من لندن Londre، وحتّى من اللّهاباد Allahabad ومن كالكوتا Calcuta. هناك اشتقاقات أخرى تمّ رصدها. وقع فحص بشأن تعداد التّماثلات بين المشهد الأوّل في الرّواية وقصّة كبلنغ Kipling أون ذي سيتي وال On the City Wall؛ باهادور Bahadur قبل هذه التّماثلات، لكنّه هوّن على نفسه مشيرا إلى أنّه سيكون من غير الطّبيعيّ أنّ لوحتين للّيلة العاشرة من محرّم لا تكون لهما نقاط مشتركة. إيليوت، بإنصاف أكثر، يذكّر بالأناشيد السّبعين من القصّة الرّمزيّة غير المكتملة حكاية الجنّ كيني Faerie Queene، حيث لا توجد مرّة واحدة لم تظهر فيها البطلة غلوريانا Gloriana، كما لاحظ بقساوة ريشار ويليام شورش (سبنسر، 1879). بكلّ تواضع، يمكنني أنا شخصيّا أن أشير إلى رائد محتمل وغابر: إنّه فقيه التّوراة في القدس، إسحاق لوري Isaac Lurai، الذي أيّد في القرن الرّابع عشر وأذاع فكرة أنّ روح أحد الأسلاف أو روح سيّد يمكنها أن تسكن في روح مسكين

مـن أجـل مواسـاته أو تعليمـه. إبّـور Ibbur هـو
اسم هذا النّوع من التّقمّص.

بورخيس *Borges*، «مقاربة الألموسطاطيم *Approche d'Almostatim*»، مذكور سابقا.

يجـري كلّ شـيء إذن وكـأنّ التّنـاصّ نفسه أصبـح الموضـوع الحقيقـيّ للخيال.

إنّ الحلـم الـذي يـسكن هـذه النّـصوص لم يعـد حلـم طـرس الـذي سـيوجد سـطحه بكـرا مـن كلّ تـدوين، لكنّـه حلـم كتـاب مطلـق «هـو مفتـاح وملخّـص كامـل لجميـع الكتـب الأخـرى» («مكتبـة بابـل»، مـذكور سـابقا). سيوقّع هذا الكتاب في نفس الوقت تعظيم التّناصّ واختفاؤه: فضمّ مجموع كلّ العلاقات التّناصّيّة الفعليّة والممكنة، يضع نهاية لغوايتها.

غـير أنّ عمـل بـورخيس Borges سـعى إلى هـدم أطـره ورهاناتـه التّقليديّـة. هكـذا، فـإنّ العلاقـة التّناصّـيّة يمكنـها أن ترتكـز لـيس علـى اندسـاس نـصّ في آخـر، بـل علـى تطابقهمـا التّـامّ: فـبيار مينـارد Pierre Menard لا يعيـد كتابـة دون كيـشوط Don Quichotte لكنّـه يكتبـه؛ هكـذا تـصبح فكـرة وجـود أصـل للكتـاب مهـزوزة. أيضا إنّ الطّـرس الـذي، حسب الـسّارد، يكوّن، بـصفة متعارضـة: النّصّين، نـصّ مينـارد ونـصّ سيرفانتيس، المتطـابقين علـى قـدر كـبير مـن التّمـام بحيـث «وحـده بيـار مينـار ثـان، وهـو يعـارض عمـل سـابقه، يمكنـه أن يبعـث مـن جديـد ويحيـي مـدن طـروادة هذه...» («بيار مينارد Pierre Menard، كاتب «كيشوط Quichotte»»، مـذكور سابقا؛ أنظر الأنطولوجيا، ص). الانتقال إلى الحدّ الأقصى الذي أحدثـه بورخيس في مفهوم التّناصّ انعكس بالـضّرورة علـى صـورة الطّـرس: لم يعـد فقط تضمّن نـصّ لـنصّ آخر، إنّـه الانطبـاع المتشابه لأثرهمـا علـى الـوجهين

لشريط موبيوس Moebius. أضف إلى ذلك بأنّ السّارد قد يتصوّر، بشيء من السّخرية الواضحة، قراءة هذا الطّرس اللاّنمطيّ: فالأمر لا يتعلّق بالعودة إلى أصول النّصّ، ولا بحكّ سطحه من أجل العثور على روايته الأولى (هل هناك فقط رواية ((نهائية)) ورواية((أكثر احتمالا))؟)، ولا بفحص نقاط العبور ما بين النّصّين. فبيار مينار Pierre Menard وحده هو من يستطيع أن يفهم الحقيقة الظّنّية وغير المفكّر فيها لعمله وعمل سيرفانتيس...

ممارسة مثل هذه للتّناصّ توصل إذن إلى وضع الحدّ الذي يفصل التّعليق عن الخيال موضع شكّ؛ لكنّها تهزّ أيضا علاقة التّمثيل: فالنّصّ يقدّم دوما على أنّه الأوّل بالنّظر للواقع، الذي لا يقوم سوى بتكراره، مع أنّ الواقعة ما هي سوى رواية للطّرس. هكذا، في ((موضوع المعتدي والبطل))، تظهر الأحداث والشّخصيّات التّاريخيّة لنولان Nolan كردّ على الأعمال:

> **يفكّر في أنّه قبل أن يكون فيرغوس كيلباتريك Fergus Kilpatrick، فيرغوس كيلباتريك صنع جيل سيزار Jules Cesar. لقد أنقذ من هذه المتاهات الدّائريّة عن طريق تقرير غريب، تقرير يوقعه فيما بعد في متاهات أخرى أكثر تعقيدا وغير متجانسة. بعض أقوال سائل يتحاور مع كيلباتريك يوم وفاته تمّ تصوّرها من طرف شكسبير Shakespeare في مأساته ماكبث Macbeth.**

((موضوع المعتدي والبطل))، مذكور سابقا.

أيضا انتهى بأن صنع من أفعاله سرقة أدبيّة:

> **نولان Nolan، مدفوعا بفعل الزّمن، لم يعرف كيف يخلق بصفة تامّة الظّروف المناسبة للتّنفيذ المضاعف؛ فكان عليه أن يسرق من مسرحيّ آخر، الخصم الإنجليزي وليام شكسبير. أعاد إنتاج مشاهد من ماكبث، لجيل سيزار.**
>
> **نفسه**

هذا التّعميم للتّناص يعدّل بصفة جذريّة من الفكرة التّراثيّة. فهو حين يفترض، لمّا يتصوّر في صيغة الانتساب، تتابعا وعلاقة متدرّجة للأعمال وفق نموذج عموديّ، نكون حينئذ أمام دورانيّة circularité للنّصوص. فالأمر لم يعد متعلّقا بعودة إلى الأصل، لكن بتلمّس الدّوران اللاّنهائيّ للنّصوص في فضاء حيث تكون جميعا بمحاذاة بعضها وتتضاعف انعكاساتها. أيضا قد يسمح ذلك بتقنيّة قراءة مستحدثة، «اللاّتسلسل المتعمّد»، الذي «يدعونا إلى تصفّح الأوديسة Odyssee وكأنّها تالية للإنياذة Eneide وكتاب بستان السّنتور centaure، للسّيّدة هانري باشوليي Henri Bachelier، وكأنّه للسيّدة هنري باشوليي. هذه التّقنية تملأ الكتب الأكثر هدوءا بالمغامرات. ألا يعدّ إسناد محاكاة يسوع-المسيح إلى لويس-فرديناند سيلين Louis-Ferdinand Céline أو إلى جيمس جويس James Joyce تجديدا كافيا للمواعظ الرّوحيّة لهذا الكتاب؟» («بيار مينار، كاتب «كيشوط»»، سبق ذكره).

إنّه ترتيب النّصوص الذي تعرّض لتعديل عميق؛ فوضعه لم يكن ثابتا

بصفة نهائيّة في التّراث؛ كان للتّناصّ بالضّبط كأثر أن قام بتغييره بمعزل عن كل تراتبيّة. فالتّناصّ، من هذا المنظور، غريب تماما عن التّاريخ الأدبيّ: فهو يخلخل تتابع الأعمال ويجرّدها من كلّ علاقة توالد ونسب.

يبلغ التناصّ، في عمل بورخيس، بدون شكّ حدّه الأقصى: يطال في نفس الوقت التّفقّه والشّرح من جهة، الذي يقصد ببساطة، عادة، إلى إبرازه، والواقع من جهة أخرى والذي يجعل منه في النهاية أثرا صريحا للمتاهة اللاّنهائيّة للنصوص. يكون التّقويم الأقصى الذي يمثّل موضوعا له متّفقا مع فكرة حديثة عن الكتابة والإبداع. بصفة متواترة، يتمّ التّأكيد على أنّ الإبداع تمّ في عالم مغلق من الأعمال. هكذا، بالنسبة لأندري مالرو André Malraux:

> [...] الرسّام إنسان أوجده المتحف، قبل أن يكون إنسانا يصنع صورة قطّه. فبخصوص الرّواية، تغزو المكتبة بالزاك قبل أن يلتقي بنماذج راستينياك Rastignac المقترحة. [...] إذا ما وجدنا الأحداث المختلفة المنشورة في الصّحف هي أصل كثير من الحبكات القصصية، لكنّها لن تكون مفتاح مؤلّف عظيم، لأنّ التخطيط الأوّليّ للرّوائيّ يولد في علاقته بعالم الكتابة. قد تكون الجوكندة مشابهة للموناليزا أو غير مشابهة لها، إنّها تشبه اللّوحات.

الإنسان العارض والأدب *L`Homme precaire et la litterature*، غاليمار *Gallimard*، 1977.

يـثمّن المتنـاصّ إذن لأنّـه يحقّـق هـذا الإنـدراج الـضّروريّ لـنصّ في سلسلة مجموع الأعمال ويبرزه؛ يموضع دفعة واحدة القارئ في فضاء المكتبة ويسمح لـه بـإدراك جـوهر الأدب. لهـذا كـان علـى ميشال فوكـو Michel Foucault أن يكتـب بـأنّ فلـوبير Flaubert ومـاني Manet «أبانـا عـن واقعـة جوهريّة في ثقافتنا: كلّ لوحة تنتمي منذ هذه اللحظة إلى المساحة الشّاسعة المسيّجة بالرّسم؛ كلّ عمل أدبيّ ينتمي إلى الصّرير اللاّمنتهيّ للكتابة» (مذكور سابقا).

III ـ العمل المستعمل، النصّ المتشظّي

إذا ما كان التّناصّ بإمكانه أن يشكّل قوّة ترابط، قادرة على أن تدرج النّصّ في خطّ انتساب للأعمال، يمكنه على العكس من ذلك أن يمثّل قوّة قطيعة تنتهك التّراث، تهزأ من سلطة النّماذج وتعدّل بعمق وضعيّة طبيعة النّصّ.

تنمّي أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror للوتريامون Lautréamont لكتابة التّمرّد والانتهاك، التي تعرّي الأدب المدرسيّ والأكاديميّ. فعل التّنقيب الذي قام به أعمدة التّراث الأدبيّ، -شكسبير Shakespeare، غوتة Goethe، لامارتين Lamartine، بودلير Baudelaire... - يندرج رأسا في خطّ قلب القيم، الكتابة المجدّفة وتحريف البلاغة المدرسيّة. لقد سخّرت المعارضة والمحاكاة السّاخرة لخدمة كتابة مؤسّسة على آثار نصوص تتنكّر لها لكي تؤكّد ذاتها أكثر. غير أنّ السّرقة بصفة خاصّة كانت هي التي شكّلت الاستعمال الأكثر جذريّة للنّصوص. فالمعنى الحرفيّ للسّرقة يعني استشهادا غير معلّم (أنظر القسم الثّاني، الفصل 2). أنتجه كاتب، محتال، ادّعى بأنّه ابتدعه بينما هو لم يقم بسوى نقله،

إنّه يمسّ بالملكية الأدبيّة؛ كانت دائما عرضة للاستنكار الصّارم. غير أنّ المفهوم لقي دوما توسّعا أكثر فأكثر: فالسّرقة هي الإفراط في الانتحال، والسّارق هو الكاتب الذي يستولي على خطابات ليست له. بهذا المعنى، أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror هي معلم قائم للسّرقة: يسطو لوتريامون Lautréament في الواقع على أجزاء كاملة من الخطابات. وهي الحالة الخاصّة بالنّسبة لعدد من التّوصيفات العلميّة: تكون السّرقة أكثر دلالة لمّا تلجأ الكتابة إلى تركيب نصوص «مستعارة»: هكذا، بعض المقاطع الموالية لتلك المتعلّقة بتحليق الزّرازير تعيد نصّ الطّبيب شنو Chenu، يستعمل لوتريامون Lautréament من جديد حرفيّا فقرة طويلة من موسوعته:

> لطائر الحدءة الملكيّة أجنحة هي جزئيّا أطول من أجنحة طيور السّقّاوة، وتحليقه يكون مريحا أكثر: لذا يقضي حياته في الجوّ. لا يهدأ تقريبا أبدا ويقطع كلّ يوم فضاءات شاسعة؛ وحركته الممتدّة هذه ليست أبدا تمرينا على الصّيد، ولا مطاردة للفريسة، وليست حتّى اكتشافا؛ لأنّه لا يصيد؛ لكن يبدو أنّ الطّيران هو حالته الطبيعيّة، وضعه المفضّل. ليس بإمكاننا سوى أن نعجب بطريقة أدائه.تبدو أجنحته الطّويلة والضّيّقة ساكنة؛ إنّه الذّيل في أغلب الظّنّ الذي يقود التّحليق، ولا ينخدع الذّيل أبدا: هو في اضطراب دون توقّف. يرتفع دون بذل جهد؛

ينخفض وكأنّه يتزحلق على سطح منحن؛ يبدو وكأنّه لا يحوّم بل يسبح؛ يزيد في سرعته، يبطئ، يتوقّف، ويظلّ وكأنّه معلّق أو مثبت في نفس المكان، خلال ساعات بأكملها. لا يمكن أن ملاحظة أيّة حركة لأجنحته: ***مهما فتّحت عينيك مثل باب فرن، لن تضفر بفائدة تذكر.***

أغاني مالدورور، 1869، النّشيد V، المقطع 6
(علّمنا العبارات التي هي للوتريامون)

قلب صفة وإضافة ملفوظ هما العنصران الوحيدان اللذان قام لوتريمون Lautréament من خلالهما بتعديل نصّ شنو Chenu: إنّ أغاني مالدورور تقترب من تضمين للنّصوص، مغتصبة ومفروضة على القارئ بعنف.

لكن نجد أنّ السّرقة مطلوبة وممنهجة في الشّعر بصفة خاصّة:

السّرقة ضرورة، يتطلّبها التّطوّر. تحتضن عن قرب جملة كاتب، تستعمل عباراته، تمحو فكرة خاطئة، تعوّضها بفكرة سليمة.

الأشعار *Les Poésies*، II، 1870.

قدّمت السّرقة هنا على أنّها فعل تصحيح للنّصوص. فالأمر لا يتعلّق فقط بتملّك نصّ الآخر، بل أيضا بقلب الدّلالة. هكذا وفّرت الأشعار Les Poésies النّقل السّلبي لحكم وأمثال باسكال Pascal، لا روشوفوكولد La Rochefoucauld، فوفونارغ Vauvenargues... التي أعاد كتابتها الأحسن.

فالتّحويل الذي أصابها عميق أكثر منه محدود؛ هكذا تمّ في نصّ يصحّح إحدى أفكار باسكال Pascal:

الإنسان سنديانة. لم تعتمد الطّبيعة على ما أصلب منه. يجب ألاّ يتجنّد الكون لحمايته. لا تكفي قطرة ماء لتحفظه. حتّى وإن حماه الكون، لن يكون أكثر عرضة للتّشنيع ممّن يحفظه. يعرف الإنسان بأنّ الملك لا يموت، بأنّ الكون يمتلك بداية. الكون لا يعرف شيئا: إنّه، على الأكثر، قصبة مفكّرة.

نفسه

تعرّضت مقصديّة الحقيقة، خصيصة كتابة المثل السّائر، للفشل. تسوّي السّرقة بين الحقيقيّ والكاذب وتجعل الكتابة الشّديدة الصّرامة للأخلاقيّين (باسكال مرّة أخرى) في دوار عبثيّ يكون المزاح الباعث على الضّحك غير غريب عنه:

لو أنّ أخلاق كليوباترة كانت أقل ضيقا، لتغيّر وجه الأرض. لما أصبح أنفها أكثر طولا.

نفسه

«إعادة الكتابة في اتّجاه الأحسن»، تصحيح الأدب، إنّه أيضا مواجهة الطّابع المقدّس للميراث الأدبيّ:

يمكن لأيّ كان أن يحوز على حصيلة أدبيّة، فيقول عكس ما قاله شعراء هذا القرن.

يــستبدل تأكيــداتهم بنقائــضها. والعكــس بالعكس. فإذا كان أمرا مضحكا التّهجّم على مبادئهم الأولى، يكون الأمر أكثر إضحاكا من ذلك الدّفاع عنها ضدّ هذه التّهجّمات نفسها. لن أدافع عنها.

نفسه

إنّها أكثر من لعبة تلميذ ثانويّ، تمثّل الأشعار وضعا للكتابة الفرديّة والملكيّة الأدبيّة موضع اتّهام. لم يخلخل دوكاس Ducasse فقط ملفوظ النّصوص، بل أيضا تلفّظها. إنّ السّرقة، التي تفتكّ الأعمال من كاتبها، لا تنسبها بنفس القدر إلى دوكاس؛ سيكون الأمر أكثر منهجيّة وشديد الوضوح. تنحو إلى استعمالها في خطاب مجهول المؤلّف وجماعيّ:

على الشّعر أن يكون خلقا من طرف الجميع. وليس من قبل واحد. مسكين هيجو Hugo! مسكين راسين Racine! مسكين كوبي Coppee! مسكين كورني Corneille! مسكين بوالو Boileau! مسكين سكارّون Scarron! تيك، تيك وتيك.

نفسه

الأمر لا يتعلّق بدعم صورة مؤلّف فرد، إيزيدور دوكاس Isidore Ducasse، عن طريق اغتصاب كلام الغير، لكن بإحداث قطيعة مع الشّعر

الشّخصيّ، مع كلّ صيغة غنائيّة تتصوّر الكتابة كتعبير غير قابل للاختزال عن ذات:

> **لقد كان الشّعر الشّخصيّ ذات يوم لعبا إلى حدّ ما وبهلوانيّات مقبولة. لنستأنف الخطّ الدّائم للشّعر غير الشّخصيّ، الذي انقطع فجأة منذ ميلاد الفيلسوف الخائب فارناي Ferney، منذ إجهاض فولتير Voltaire العظيم.**
>
> **الأشعار، I.**

لكن، وبالضّبط لأنّ النّصّ كلّه اتّخذ روح السّخرية، والتّشكيك في الحكم على الحقيقة، تأكيد مثل هذا ألا يمكن أنّ ينظر إليه تماما بجدّيّة؟

ما قام به دوكاس من اعتداء على نظام الخطابات في مؤلّفه الأشعار كان له نتيجة خارقة للعادة: فكلّ المفهوم المتعلّق بالمؤلّف، بعلاقة الذّات بالكتابة، تعرّض للتعديل. هكذا، فإنّ تجارب السورياليّين، سواء في المجال التّشكيليّ أو الشّعريّ، حذت دوما حذو لوتريامان Lautréament. فالملاحظات حول الشّعر Notes sur la poésie (1936) التي كتبها بروتون Breton وإلوار Eluard تضع في مستهلّها فقرة من الأشعار وحكمة تحاكي منها الرّسالة والرّوح، موقّعة من طرف المؤلّفين: «لا بدّ من أن يستردّ من قيصر كلّ ما ليس له» (إلوار Eluard، الأعمال الكاملة، غاليمار Gallimard، «مكتبة البليّاد Bibliothéque de la Pléade»، 1968. الكتابة من جديد التي قام بها فاليري Valery (في الملاحظات les Notes تعاكس «تسع وثلاثون ملاحظة حول الشّعر» التي ظهرت في الأدب Littérature) تتابع سرقة دوكاس Ducasse. لكنّها الكتابة الآلية هي التي وجّهت الضّربة القاضية

لمفاهيم الملكيّة الأدبيّة والكتابة الفرديّة. نظرا لكونها لم تعد تتطلّب أيّة ميزة، أيّة موهبة خاصّة؛ فالمؤلّف لم يعد هو الضّامن لعمله وحلّ محلّه الوسيط الضّروريّ لإنتاجه، الذي يكتفي بتسجيله. ثمّ إنّ الكتابة أصبحت في متناول الجميع. تبييض أسماء الكتّاب، وهو ما تتّجه إليه السّرقة كما تصوّرها لوتريامون، تعني حينئذ تخلّي المؤلّف عن شخصيّته، التي سوف تعبّر عنها أعماله. إنّه مشروع بروتون Breton وإلوار Eluard في التّصوّر النّقيّ L`Immaculée conception (1930): في هذا النّصّ، حيث الكاتبتين تنحوان نحو اللاّتمايز، يصطنعان كلام المستلبين؛ يتماهيان في من يكرّر الآخر بامتياز - المجنون -، ما يعني تماما التّخلّي عن شخصيّته الخاصّة به وقطع العلاقة الاعتيادية المنظور إليها على أنّها طبيعيّة بين هوية المؤلّف وهويّة النّصّ. لا يتعلّق الأمر، عند إلوار Eluard وبروتون Breton، بالمحاكاة السّاخرة لكتابات المجانين ولا بمعارضتها، بل ببيان أنّه «ببعض التّدريب» فإنّ تمارين التّصنّع

> [...] يمكنها أن تصبح متشابهة تماما. ستصنع منها حينئذ أصناف متعالية سوف يتلهّى فيها بإدراج النّاس الذين لهم حساب يصفّى مع العقل البشريّ، نفس هذا السّبب ينكر علينا يوميا الحقّ في أن نعبّر عن طريق الوسائط التي تجعلنا متمايزين. إذا ما استطعت على التّوالي أن أتكلّم بلسان الإنسان الأكثر ثراء، والإنسان الأشدّ فقرا في العالم، الأعمى ومن يهذي، المخلوق الأكثر خشية والمخلوق الأكثر عدوانيّة، كيف أقبل أن

يكون هذا اللّسان، الذي هو، فعلا، لساني فقط، يأتيني من موقع هو موضع اتّهام بصفة مؤقّتة، من الموقع الذي يصلح لي، مع ماهو مشترك بين الفانين، اليائسين من القبول؟

حالات من المسّ *Les possessions*، التّصوّر النّقيّ *L'Immaculée Conception*، 1930، ضمن: أندري بروتون، الأعمال الكاملة، غاليمار، «مكتبة البلياد»، 1988.

نفس الشيء، رأى ماكس أرنست Max Ernest في تقنية الصّقل (طريقة تقوم على استعمال معدن الرّصاص في صقل مساحة معطاة فتكشف هكذا عن صور هي أقرب إلى الدّقّة من التّوهّم) ما يعادل الكتابة الآليّة، مادامت تفترض، مثلها، تخلّ للرّسّام عن «شخصيّته»:

ليتمّ اختزال الحصّة الفاعلة لمن يسمّى حتّى الآن «المؤلّف» إلى أقصى درجة، تبيّن أنّ هذه الطّريقة فيما بعد المعادل الحقيقيّ لما عرف من قبل تحت مصطلح الكتابة الآليّة. فالمؤلّف يشارك كمتفرّج، سواء كان غير مبال أم متحمّسا، لميلاد عمله، ملاحظا مراحل نموّه.

ماكس أرنست *Max Ernest*، كتابات *Ecritures*، غاليمار *Gallimard*، 1970

فالإلصاقات سواء كانت تكعيبيّة (يتعلّق الأمر حينئذ، أساسا، بأوراق

ملصقة)، أو سورياليّة (إلصاقات ماكس أرنست Max Ernest على سبيل المثال)، تعبّر عن نفس القطيعة؛ لأنّ الإلصاق «يضع الشّخصيّة، الموهبة، الملكيّة الفنّيّة موضع السّؤال» (آراغون Aragon، «الرّسم في موقف تحدّ»). فالإلصاقات بالنّسبة لآراغون Aragon تبرز أنّ «الفنّ فعلا لم يبق فرديّا» (نفسه). إنّها تطرح «قضيّة الشّخصيّة»:

> **المراحل الدّالّة على هذه القضيّة: يقوم ديشان Duchamp بتزيين الجوكندة la Joconde بشوارب ويوقّع عليها، يقوم كرافان Cravan بالتوقيع على مبولة عامّة، يقوم بيكابيا Picabia بالتّوقيع على بقعة من الحبر ويسمّيها العذراء القدّيسة sainte Vierge، هي بالنّسبة لي النّتائج المنطقيّة للخطوة البدئيّة للإلصاق. ما هو الآن مؤكّد، هو نكران التّقنية من ناحية، مثلما هو الحال في الإلصاق مضافا إليه، ما يتعلّق بالشّخصيّة التّقنيّة؛ فالرّسّام إذا كان لابدّ من الإستمرار في تسميته كذلك، لم يعد مرتبطا بلوحته بقرابة خفيّة فيزيقيّة مشابهة للسّلالة.**
>
> **«الرّسم في موقف تحدّ *La peinture au defi*» (1930)، ضمن الإلصاقات *Les Collages*، هيرمان *Hermann*، 1965.**

ليست السّرقة إذن فقط ظاهرة دقيقة –الإدراج الخفيّ لنصّ في آخر– لكنّها يمكن أن تعبّر عن قطيعة جوهريّة في تصوّر الإبداع والعمل،

سواء كان أدبيًا أو تشكيليًا. فهي عندما تشكّك في مفاهيم المؤلّف والملكية الأدبيّة، لا تنسف فقط هويّة العمل بل أيضا العلاقة التي يقيمها كلّ نصّ مع مجموع النّصوص. فمنذ أن تصبح هويّة نصّ ما مع ذاته غير مضمونة بتوقيع كاتبه، مفهوم السّرقة في حدّ ذاته يمكن أن يصبح لاغيا؛ فلأعمال المتتابعة مثل هويّتها يمكن أن تجد نفسها مرهونة: فهي غير قابلة لأن تنسب لمؤلّف يحدّد موقعه في التراث. هكذا، في الفسحة Intervalle، ميشال بوتور Michel Butor، يبثّ، من خلال النّصّ كلّه، قطعا من سيلفي Sylvie، لجيرار دي نارفال Gérard de Nerval، مستلاّت من الفقرة الشّهيرة للّقاء مع أدريان Adrienne ومراقصتها؛ لم يتمّ فقط تمزيق نصّ نيرفال Nerval بل جرّد من هويّته لأنّ الفقرات المذكورة لم ترد معلّمة ولا محالة:

كتب كانديدات CANDIDAT بالأسود على الكلمات المتقاطعة السّوداء والبيضاء. المحال على المعاش والطّالب الإفريقيّ الصّامت.

هذا الحكم الخاطئ الأجوبة	Cette erreur judiciaire les reponses
المتأخّرة المثيرة للأعصاب	tardives passent par le nerf
المطّ («من هنا من فضلك	circonflexe » *(par ici s'il vous plais*
من هنا — في مرّة واحدة»)	*par ici — tout d'un coup''*

« ... خمسة عموديًا: بعثت فيه أشعاره الحماس، هيّا موليير، كاره البشر: فيليس الجميلة، يفقد الأمل، مع ذلك هناك أمل دوما، السّونيتة، السّونيتة...»

يلتقي: على أيّ ساعة يأتي	Il se voit: a quelle heure le prochain

القطار القادم الذّاهب إلى باريس 40 سنة قصيرة	train pour Paris 40 ans petite
حقيبة خضراء الدّم الثّقيل ينزل	valise verte le sang lourd descend
في الشّريان المرفقيّ وفي الحال	dans l`artere cubitale et aussitot

تلج بائعة تحمل علبة من أقراص النّعناع. أورونت **ORONTE**. طالبة تنظر في جدول المواعيد، ثمّ في ساعتها. الرّاهبتان.

«متابعة قواعد الرّقص-	*Suivant les regles de la danse -«*
بلّيسيما».	*Bellissima»*

ميشال بوتور ***Michel Butor***، الفسحة ***Intervalle***

غاليمار ***Gallimard***، **1973**.

«متابعة قواعد الرّقص»، مقتطف من سيلفي *Sylvie*، يوجد إذن مستمدًّا من عدد متضخّم من النّصوص لا تبدو هناك علاقة فيما بينها. تتجمّع على سطح الصّفحة دون أن تتمايز فيما بينها: إنّها عودتها الدّوريّة التي تسمح للقارئ بأن يتعرّف عليها، فيكفي أن تكون قابلة بكلّ طواعيّة للعبة التّركيب الذي يجعلها تجد الرّابط لهذه القطع المتفرّقة.

لعلّه من المفارقة أن يتّجه التّعميم (الشّامل) للسّرقة إلى إلغاء مفهوم السّرقة في حدّ ذاته. تخيّل مثل هذا لدوران غير منته لنصوص تتكرّر دون سرقة هو أثير عند بورخيس Borges: هكذا قام سيزار بالاديون Cesar Paladion بتوسيع حدود التّناصّ والسّرقة مكرّرا حرفيًّا أعمالا كاملة:

قبل وبعد بالاديون Paladion، الوحدة الأدبيّة
التي يستمدّها المؤلّفون من الميراث المشترك،

هـي الكلمـة أو، علـى الأكثـر، الجملـة كاملـة. توسّـع المخطوطـات البيزنطيّـة والقروسـطيّة قلـيلا الحقـل الجمـاليّ ناقلـة أبياتـا شـعريّة تامّـة. في عـصرنا، قطعـة كبيرة مـن الأوديـسة تصلح أن تكون مقدّمة لواحـدة مـن آثـار بونـد Pund ومـن المعـروف تمامـا بـأنّ عمـل ت.س. إليـوت T.S.Eliot يعيـد إنتـاج أبيـات شـعريّة لغولـدسميث Goldsmith، لبـودلير Baudelaire ولفيرلـين Verlaine. بـالاديون Paladion، في سنة 1909، ذهب أكثر من ذلك. ألحق بعملـه، إن صـحّ التّعـبير، عمـلا كـاملا، هـو البـساتين المنـسية les Parcs abondonnes، لهيرّيـرا إي رايسّيغ Herrera y Reissig.

ج. ل. بورخيس ***J.L.Borges***، أ. بيو كازاريس ***A.Bioy Casares***، «تكريم لسيزار بالاديون ***Hommage a Cesar Paladion***»، تواريخ بوستوس دوميك ***Chroniques de Bustos Domecq***، دونويل ***Donoel***، 1970.

بـصفة أكثـر جذريّـة أيـضا، في «طلـون Tlon»، لم يعـد مفهـوم المؤلّـف موجودا بالمرّة:

في العادات الأدبيّة، فكرة موضوع واحد شـديدة القوّة فعلا. من النّـادر أن توقّـع الكتـب. تـصوّر الـسّرقة غـير موجـود: تمّ الاتّفـاق علـى أنّ جميـع الأعمـال هـي لمؤلّـف واحـد، الـذي هـو

> لازمنيّ ومجهول. يخلق النّقد عادة مؤلّفين؛
> ينتقي عملين متباينين -ليكونا الطّاو تو كنغ
> Tao Te King وألف ليلة وليلة- تنسب لنفس
> الكاتب، ثمّ تحدّد بكلّ أمانة نفسيّة هذا
> الأديب المهمّ.

«طلون أوكبار أوربيس طرطيوس *Tlon Uqbar Orbis Tertius*» خيالات *Fictions*، ذكر سابقا.

هذا التّصوّر المثاليّ لإلغاء فئات المؤلّفين، الملكيّة الأدبيّة والسّرقة سمح بقياس كم هي تشكّل فكرنا حول الكتابة، عاداتنا في القراءة و، بالتّالي، حقل التّناصّ. يبيّن بالضّبط كيف أنّ السّرقة، في نسق يعترف بمشروعيّتها، تشكّل استعمالا للعمل. لا تعرّض فقط هويّته للاضطراب وتعدّل نظام قراءته، لكنّها تنسف القواعد التي تتحكّم في دوران النّصوص وفي العلاقات التي يمكن أن تقوم فيما بينها. أضف إلى ذلك أنّه أصبح مشروعا أن يرى في بعض الممارسات الحديثة للكتابة علامة حاسمة على الانقلاب الذي حدث بوضوح في تصوّر الكتابة والتّراث الأدبيّ.

ممارسة الاستشهادات غير المعلّمة، المتواترة في روايات فيليب سولّارس Philippe Sollers، ميشال بوتور Michel Butor، جورج بيريك Georges Perec، كلود سيمون Claude Simon... (أنظر في القسم الثّالث من هذا الكتاب، الفصل2، الفقرات المذكورة من معركة فارصال La Bataille de Pharsale) تمثّل، بمعنى الكلمة سرقة. لكنّها ليست مدركة عند مؤلّفيها كاعتداء على العرف بقدر ما هي معتبرة كعلامة على قطيعة في التّصوّر ذاته للكتابة وللتّناصّ. هكذا وضع بيريك Perec في نهاية الحياة طريقة استعمال La Vie mode d`emploi جدولا ملحقا مشيرا إلى الثّلاثين

مؤلّفا، وفق ترتيب أبجديّ، الذين «احتوى هذا الكتاب استشهادات من مؤلّفاتهم» (مذكور سابقا). يكون بذلك القارئ إذن مدعوا، بصفة مسبقة، إلى العثور على آثار هؤلاء المؤلّفين في الرّواية التي هو بصدد قراءتها: إنّها أكثر من سرقة، مثل هذه الممارسة تقترب من لعبة. يمثّل رفض وضع علامات الاستشعاد نكرانا للملكية الأدبيّة: فالأمر لا يتعلّق بإلحاق أذى بمؤلّف ما، لكن باستعمال العمل حتّى في هويّته الخاصّة. أضف إلى ذلك، أنّ تبييض اسم مؤلّف هو سلوك أكثر عنفا من ذلك الذي يحصل لمّا يحاكى نصّ محاكاة ساخرة، يقلّد، يرسم رسما ساخرا، يحرّف عن دلالته. تجد علاقة النّصّ بالتّراث نفسها معدّلة بصفة متفرّدة: لم يبق المتناصّ متصوّرا كنقطة وصل تربط ما بين عملين، بل بالأحرى كسمة دالّة على الانفصال غير القابل للتّجاوز وغير المكترث به. تتمّ الإحالة إلى مؤلّف وإلى نصّ على سبيل السّخريّة والنّفي. وهو بدون شكّ من المفارقات الأساسيّة للتّناصّ الحديث: فعلى قدر ما تتأكّد على الدّوام بوضوح أكثر فأكثر الوساطة الأساسيّة للنّصوص في كلّ شكل من أشكال الكتابة، تنتقل العلاقة بما لم يبق معتبرا كنماذج إلى تدميرها وهدمها. المثال الدّالّ على هذا الموقف هو لوحة دوشان Duchamp، ل. هـ. أ. أ. ك. L.H.O.O.Q.: الجوكندة، معيار مؤسّسيّ للجميل، عمل كرّسه التّراث والمتحف، لم يبق بمنأى عن اللّمس. خلود هذه الجوكندة المتنكّر لها، الممزقة، المقطّعة، ذو خصوبة: من الجوكندة La Joconde إلى مفاتيح ليجي clefs de Leger إلى مفاتيح وارهول Warhol، مرورا بمنى دالي Mona Dali لفيليب هالسمان Philippe Halsman، صورة ليونارد دو فنشي Leonard de Vinci لا تتوقّف عن أن تنتج من جديد لكي «تخرق قواعدها أكثر». في اللحظة نفسها التي يقترب فيها الرّسم دوما من جوهرها، تصبح «رسما متحفيّا»، تهزأ من الإحالات وتسعى لكي تحدث القطيعة مع التّراث.

IV. تلصيق وترميق

المتناصّات، في عدد من الكتابات الحديثة، أصبحت مطلوبة لأنّها تبرز انفصالا وتباينا يبدوان أساسيّين لكلّ كتابة، منذ أن لم تعد متصوّرة كتعبير مستمرّ عن ذات. فمادام العمل لا ينبت في أرض التّراث (إنّها الاستعارة المستعملة من طرف جوليان غراك Julien Gracq في «لماذا الأدب يتنفّس بصعوبة»؛ أنظر الأنطولوجيا، ص 167)، لا تنمو بصفة مستمرّة على شاكلة جسد حيّ. أضف إلى ذلك أنّ التّناصّ، مهما كان شكله، لا يجزّئ وحدة موجودة سلفا : يشير، بلا حنين، إلى تعذّر قيامها. النّصّ المتصوّر هكذا يتعارض جذريّا مع النّموذج التّقليديّ للكتاب (أنظر الأنطولوجيا، ص 169):

> **مجازات الكتاب الموفّقة هي النّسيج الذي يحاك، الماء الذي يجري، الدّقيق الذي يعجن، السّبيل الذي يتّبع، السّتار الذي يكشف، الخ.؛ المجازات غير الموفّقة هي جميعا لشيء يصنع، أي يرمّق اعتمادا على موادّ منفصلة: هنا، «شبكة» الجواهر الحيّة، العضويّة، الارتجال الجذّاب للسّلاسل العفويّة؛ هناك، عقوق وعقر البناءات الآليّة، الآلات التي تحدث صريرا والباردة (إنّه غرض الشّاقّ). لأنّ ما يختفي خلف هذا الاتّهام للمنقطع، هو طبعا أسطورة الحياة نفسها: فالكتاب يجب أن يسيل [...].**

رولان بارث *Roland Barthes*، «الأدب والمنقطع *Litterature et discontinu*»، 1962، ضمن محاولات نقدية *Essais critique*، لوسوي، 1964.

يعـارض نمـوذج الطّـرس بـصفة جذريّـة نمـوذج المريكـة puzzle، الفسيفساء، التّوليف، الإلصاق... ويعارض إنتاجه الخطّي ديناميّة التّرميق. بعد أن منح كلود ليفي ستروس Claude Levi-Strauss صفات النّبالة لهذا النّشاط، سرعان ما فرض نفسه كصورة مناسبة للكتابة، والتي تلجأ إلى استرداد وإعادة استخدام عناصر موجودة سابقا، تركيبها وتجميعها وفق ترتيب يمنحها قيمتها. بالنّسبة لليفي ستروس، التّرميق -مصطلح يجب ألاّ تلحق به أيّ ظلال لمعنى الابتذال- هو صورة سويّة للفكر الأسطوريّ.

> يظلّ المرمّق هو الذي يشتغل بيديه، مستعملا وسائل محرّفة بالمقارنة مع وسائل إنسان الفنّ. بيد أنّ، خاصّيّة الفكر الأسطوريّ أن يعبّر عن نفسه بمساعدة موروث حيث مكوّنه ملفّق والّذي، رغم امتداده، يبقى رغم ذلك محدودا؛ مع أنّه، يجب عليه أن يستخدمه، مهما كانت المهمّة التي يسندها له، لأنّه ليس هناك شيء آخر بين يديه. [...] المرمّق قادر على إنجاز عدد كبير من المهامّ المتنوّعة؛ لكن خلافا للمهندس، لا يربط كلّ واحدة منها بالحصول على الموادّ الأوّليّة والأدوات المتصوّرة والمحصّل عليها قياسا لمشروعه: عالمه الأداتي مغلق، وقواعد اللّعبة هي دوما التّعامل مع «الوسائل المتواجدة في المحيط»، أي مجموعة منتهية في كلّ لحظة من الأدوات أو من الموادّ، ملفّقة إلى اقصى حدّ ممكن، لأنّ تشكيل المجموعة لا

علاقة له بالمشروع الآني، ولا حتّى بمشروع معيّن، لكنّها نتاج تجاور جميع الفرص التي سنحت بتجديد أو إثراء المخزون، أو بتعهّده ببقايا البناءات والحطام السّابقة.

كلود ليفي ستروس *Claude Levi-Strauss*، الفكر المتوحّش *La Pensee sauvage*، «علم الملموس *La Science du concret*»، بلون *Plon*، 1962.

فالعمل ليس خلقا خالصا لمؤلّفه: إلى حدّ ما، يختزل تدخّله في تركيب قطع يكون قد استعاد استعمالها. ضرورته ليست سابقة على إنجازه.

نموذج التّرميق قريب جدّاً من التّوليف الرّياضيّ، كما مارسه جورج بيريك Georges Perec: أصبحت الكتابة بالضّبط في قطيعة مع تصوّر العمل الخطّي، للنّموّ العضويّ. هكذا، في الحياة طريقة عمل Vie mode d`emploi، رواية مكوّنة وفق مزدوج مربّعيّ متعامد لاتيني من نظام 10، تسجيل الاستشهادات تمّ ضبطه مسبقا عن طريق «دفتر الشّروط» الذي شكّله الكاتب:

في نهاية هذه التّبديلات الشّاقّة، توصّلت هكذا إلى نوع من «دفتر الشّروط» حيث فيه، لكلّ فصل، تمّ تعداد قائمة من 42 غرض التي يجب أن تتجلّى في الفصل. هكذا، في الفصل 23، كان لابدّ من استخدام استشهاد لجيل فارن Jules Verne وواحد لجويس Joyce.

بيريك *Perec*، «أربعة تجلّيات للحياة طريقة عمل *Quatre figures pour la vie mode d`emploi*»، القوس L`Arc، رقم 76، 1979.

فالتّناصّ المقعّد رياضيّا، يوزّع «مخزون» القطع بصفة منجزة مسبقا.

هذه النّصوص المعبّرة عن اللاّتجانس، تستخدم قطعا وحطاما تمّ استعادتها، من الطّبيعيّ أن تشبه أشياء ملصقة. لترتكز، مثلما هو حال ملصقات براك Braque، وبيكاسّو Picasso، على تجميع من قطع الصّحف، طوابع بريديّة، ورق مرسوم...، أو، مثلما هو حال ملصقات ماكس أرنست Max Ernest، تتجمّع في تركيب من الصّور الفوطوغرافيّة والبيانيّة، تبرز اللاّستمرار واللاّتجانس. لأنّ الفنّان يتوقّف، بالمعنى الحصري للكلمة، عن الرّسم، تظهر هذه الملصقات كنفي للرّسم.

بخصوص هذه النّقطة بالذّات، تحيل على عدد كبير من النّصوص الحديثة صورة توظيفها الفرديّ: لأنّ القطع المتناصّة يمكنها أن تستفرغ، في نصوص سيمون Simon، بيتور Butor، بيريك Perec...، من خارج التّراث الذي شكّل بصفة مشروعة «النّصوص الأدبيّة». إنّها قطع من الصّحف، شعارات سياسيّة مطبوعة على معلّقات، إعلانات وحطام آخر من الكتابات الحضريّة ولجت بالقوّة النّصوص التي شكّلتها باعتبارها موادّ أوّليّة، دون أن تعتني بأن تجعلها متجانسة. وفي المقابل، أصبح النّصّ الأدبيّ (عند نارفال Nerval في فسحة Intervalle، بروست Proust في معركة فارسال Bataille de Pharsal...) عرضة للنّهب والتمزيق.

لجأت هذه الكتابات لما فعله بيكاسو Picasso لمّا رشق قميصا حقيقيّا على رسمه، غرس مسامير في لوحته (أنظر الأنطولوجيا، ص162) أو كورت شويتّارز Kurt Schwitters الذان يمثّل استرداد الفضلات الشّرط نفسه للإلصاقات.

ممارسات مثل هذه تعبّر عن قطيعة عميقة في العلاقة بالتّراث. فلم يعد التّناصّ وحده –استشهادات، إحالة، معارضة، محاكاة ساخرة...– متنكرا للضّمانة والاستمرار، لكن أصبح يكسرها مدرجا في نطاقها مبدأ

الفوضى. في الواقع، إنّ ذكر مستلاّت من الأعمال الكلاسيكيّة وقصاصات من الصّحف أو شعارات إشهاريّة، يعني التّسوية بين الكتابات، تحدّي المبادئ التّراتبيّة التي يعتقد بأنّها تبنيها. هو أيضا وضع ما اشتهر بالقدرة على الاستمرار -«أعمال الماضي العظيمة»- وما وسم بختم العرضيّة والزّوال، ومصيره الاختفاء السّريع. هكذا، في نصّ بوتور Butor المذكور سابقا، قطع الكلمات المتقاطعة والاستشهادات المستمدّة من موليير Moliere ومن نيرفال Nerval هي مكدّسة بلامبالاة. يجري كلّ شيء إذن وكأنّ التّناصّ لم يعد متصوّرا وفق صيغة عموديّة -صيغة التّتابع وتراتبيّة الأعمال- لكن وفق صيغة أفقيّة -صيغة التّسوية والمساواة بين جميع الكتابات.

الأنطولوجيا

دو بالي

امتداح المحاكاة

إنّ مؤلّف دفاع عن اللغة الفرنسية وبيان لها، المكوّن من كتابين، هو بيان لغويّ وشعريّ. في الكتاب الأوّل، يؤكّد دوبالي Du Bellay بأنّ اللّغات هي، مبدئيًا، متساوية فيما بينها: وتبدو اللغة الفرنسيّة أقلّ إتقانا من الإغريقيّة أواللاّتينيّة، لأنّها أصغر سنّا منهما، فهي الأقلّ صنعة. للّغات إذن تاريخ، ويعود أمر تنميتها للشّعراء، على غرار أرض مسقط الرّأس: فإذا ما كانت اللغة الفرنسيّة لا تزال فقيرة، فلأنّ ((الذّنب يعود إلى من عليه حمايتها، ولم يرعاها بما فيه الكفاية، مثلها في ذلك كمثل نبتة بريّة، في أرض صحراء حيث بدأت تنبت، دون أن تتعهّد بالسّقي، ولا بالتّقليم، ولا بحماية براعمها وأشواكها التي نمت معها)). في الكتاب الثّاني، يولي دوبالي عنايته بمسائل أكثر تقنيّة، بالأنواع، بتطوّر الدّلالة أو بالقافية. في ختام بيانه، يتخلّص دوبالي من هذه الاعتبارات التّقنية لكي يمنح الشّعر غايته الحقيقيّة، اللّذّة والعاطفة: ((لتعلم أيّها القارئ، أنّ من يكون حقّا هو الشّاعر الذي أبحث عنه في لغتنا، هو من يغضبني، يرضيني، يسرّني، يؤلمني، يحبّني، يبغضني، يعجبني، يدهشني، وباختصار، من يتحكّم في لجام عواطفي، يجعلني أتحوّل من هذا إلى ذاك بحكم رغبته.))

لكن مادام في جميع اللّغات هناك الجيّدون
والرّديئون، لا أريد منك أيّها القارئ، دون

انتقاء ولا حكم، أن تنساق مع أوّل قادم. إنّ الكتابة دون محاكاة أفضل بكثير من مشابهة كاتب رديئ؛ حتّى بمراعاة أنّ هذا الشيئ المناسب بين الأكثر علما، الأكثر طبيعيّة يصنع أكثر بدون المذهبيّة بقدر ما يصنع المذهبيّ بدون الطّبيعيّ. مع أنّه، على قدر كون تقوية لغتنا (وهي التي أعالجها) لا تتمّ بدون مذهب وبدون تنقيب، أريد فعلا أن أنبّه الذين يصبون إلى هذا المجد، مجد محاكاة الجيّدين من كتّاب الإغريق والرّومان، وحتّى أيضا الإيطاليّين والإسبان وغيرهم، أنّه من الأنسب لهم أن يفعلوا ذلك أوعدم الكتابة بتاتا، أو الكتابة للنّفس (كما يقال) ولريّات الفنّ. لايحتجّ عليّ أبدا هنا بعدد من أهلنا، الذين هم بدون مذهب، وليس لهم حتّى شيئا آخر غير ما هو رديء، حصلوا على ضجيج كثير في عاميّتنا. الذين هم يعشقون بطيبة خاطر الأشياء الصّغيرة ويستصغرون ما يتجاوز حكمهم وهم يفعلون ذلك برغبة منهم: لكنّي أعرف جيّدا بأنّ العلماء لن يدرجوا في صفّ آخر غير من هم يتقنون الحديث بالفرنسيّة، والذين لهم (كما قال شيشيرون Ciceron هم مؤلّفون رومانيّون قدماء) روح ممتازة، لكن صنعتهم قليلة. وألاّ يحتجّ عليّ أبدا أيضا بأنّ

الشّعراء يولدون، وهذا محسوس من هذه الحماسة وهذا الجذل الرّوحيّ الّذي طبعا يستثير الشّعراء، وبدونه يكون كلّ مذهب ناقصا وبدون جدوى. من المؤكّد أنّه سيكون من السهل، وبالرّغم من أنّه ممّا يبعث على الازدراء، أن يخلّد بالشّهرة، حتّى وإن كانت الغبطة من طبيعتها أن تمنح حتّى للمتمرّدين وهي كافية لكي تصنع شيئا خليقا بالخلود. من يريد أن يطير بأيدي وأفواه الرّجال عليه أن يبقى طويلا في غرفته؛ ومن يرغب في العيش على ما سيذكره المستقبل عنه، مثل من يعاني في ذاته سكرات الموت، عليه أن يعرق وأن يرتعش كم من مرّة، وما دام شعراؤنا المداهنون يشربون، يأكلون وينامون مستريحين، سيقاسون من الجوع والعطش ومن الأرق الطّويل. لكن لكي أعود إلى موضوع البداية، لينظر المحاكي عندنا أوّلا إلى من يودّ محاكاتهم، وما الذي يقدر على فعله لهم وما الّذي عليه أن يحاكيه، لكي لا يفعل مثل أولئك الذين، حين أرادو أن يظهروا مشابهين لبعض السّادة العظام، قلّدوهم فقط في عمل صغير وطريقة في الاحتيال علىالصّنعة بدل أن يقلّدوهم في ما امتازوا به وفي أفضالهم. قبل كلّ شيء، عليه

أن يتّصف بالقدرة على معرفة قدراته وأن يحاول تقدير كم تستطيع كتفاه أن تحمل؛ ليقيس بعناية طبيعته، وليتوجّه إلى محاكاة الذي يحسّ بأنّه أقرب إليه. وإلاّ فإنّ محاكاته ستبدو كمحاكاة القرود.

دفاع عن اللغة الفرنسيّة وبيان لها، 1549.

La Defense et Illustration de la langue francaise

مونتاني

المتناصّ وقارئه الواعي

في «كتب Des livres»، يؤكد مونتاني Montaigne بقوّة حقّه في الجهل؛ إنّه يميل إلى تجريب «قواه الطّبيعيّة» وليس قوى مكتسبة. عليك أيضا ألاّ تبحث في كتابه عن معرفة ليست له. فإذا ما كان لمونتاني بعض القراءة، فليست له ذاكرة. فالاستشهادات التي ينمّق بها عمله يلاحظ بأنّها ليست سوى استثناء ممّا يؤكّد تفضيله لقراءة تبحث عن اللّذّة أكثر ممّا تريد الدّرس؛ أضف إلى ذلك أنّه يقرأ حسب استيهامه، حسب «ذهنه السّبّاق»، رافضا كلّ مقاربة منهجيّة لمؤلّفيه المفضّلين. في الفهرس الذي وضعه لهم فضّل بلوتارك Plutarque وسينيكه Seneque، لأنّ العلم الذي يبحث عنه «مشكّل من قطع مرقّعة فيما بينها». يدعو مونتاني في النّهاية قارئه أن يلجأ لنفس المنهج: عليه هو أن يكتشف أيّة فقرة يلحقها بنصّه؛ فإذا ما أشار إلى المؤلّفين كان عرضة للنّقد، أضف إلى ذلك أنّ نصّه، مكتوبا في لغة فرنسيّة («عامّيّة»)، يكون في متناول الجميع. يكون القارئ في النّهاية مدعوا إلى الكشف عن الاستعارة التي ادّعى مونتاني

أنّه أخفى من ورائها ضعف تعبيره نفسه حتّى وإن لم يتعرّف على أصل الاستشهاد.

لمّا ينظر، في ما أستعير، إذا ما كنت أعرف كيف أنتقي ما أنمّق به كلامي. إنّي أجعل غيري يقول ما أعجز أن أقوله أنا، مرّة من جرّاء ضعف في لغتي، ومرّة من جرّاء ضعف المعنى عندي. لا أحصي استعاراتي، أزنها [أقيّمها]. وإذا ما أردت أن أحصي عددها، عليّ أن أكلّف نفسي شططا. إنّها جميعا أو هي في أغلبها لأسماء ذائعة الصّيت وقديمة بحيث كانت قد تألّقت فيما يبدو لي دون أن تكون في حاجة إليّ. ليس هناك مبرّر ومدعاة إبداع تحول دون استعمالي لها لحسابي ومزجها بإنتاجي. أهملت في بعض الأحيان تسجيل المؤلّف، لكي ألجم جسارة هذه الأحكام [النّقديّة] المتسرّعة التي تلقي بنفسها على كلّ نوع من الكتابة، خاصّة الكتابات الجديدة للرّجال الذين لا يزالون على قيد الحياة، وبالعامّيّة، التي يدركها الجميع ويتحدّثون بها والتي تبدو وقد سيطرت على الفهم والإرادة، إلى حدّ الابتذال. إنّي لأرغب في أن يتهجّموا على بلوتارك عن طريقي، وأن يتكالبوا على سينيك من خلالي. عليّ أن أخفي ضعفي

خلف هؤلاء المحظيّين. أرغب فيمن يحسن ستري، أن أتمتّع بصفاء حكم وبكفاءة على تمييز قوّة وجمال الحديث. لأنّ الذّاكرة تخونني، أكون قاصرا على التّمييز بين ما هو أصلي وما هو مضاف، لكي أقيس قدرتي، فمخزوني ليس بإمكانه أن ينبت زهرة ثمينة جدًا وجدتها مزروعة، لن يعادلها [يساويها] أيّ منتوج نابع فقط من ذاتي أنا.

المحاولات *Les Essais*, II, 10، ((كتب *Des livres*))، 1592.

من الادّعاء إلى الاختراع

يستنكر مونتاني Montaigne الإفراط في الادّعاءات، التي يرى فيها شكلا من الحذلقة وتخلّ عن الحكم وعن الخبرة. رغم أنّه، يدّعي الطّابع المفكّك وغير المتجانس لمحاولاته، «ركام من الزّهرات الغريبة»، «مرصّعات أسيء لصقها»، («بلا تواضع De la vanite»، III، 9)؛ لكنّه وهو يترك الحديث لغيره، يدّعي مونتاني Montaigne أنّه يحدّث نفسه. كما ذكر هيغو فريدريش Hugo Friedrich، ((اسشعر مونتاني، في هذه المحاكاة الأوّليّة على طريقة المنتحلين، الطّريق التي يصل من خلالها لشكله الخاصّ. لكنّه سرعان ما يتخلّى عن النّمط الاختزاليّ للتّضمين. انطلاقا من الاستعمال الخاصّ لهذا الأدب الجامع للأحكام المتناقضة حول نفس الموضوع، يجعل منه ضرورة داخليّة لفكره المرتاب.فالتّجميع على طريقة المختارات، مزج الموضوعات، يفقد عنده طابعه التّعليميّ والمتحذلق. [...] فما هو سوى موضة وخلطا في الدّروس والتّضمينات يصبح عنده أسلوبا،

يستخدمه في بثّ الفوضى لأنّ هذه الأخيرة قد تكون هي الوعاء لنظام عضويّ)) (هـ. فريدريش H.Friedrich، مونتاني Montaigne، غاليمار Gallimard، 1968).

هذا الخلط في المواقع المشتركة، التي عالجها في أبحاثهم عدد ما من النّاس، لا تصلح سوى أن تكون رؤى ذاتيّة مشتركة؛ وهي تصلح للتّوضيح لنا وليس لإرشادنا، إنّها نتاج للعلم يدعو للهزء، والذي انتقده سقراط بطريقة ساخرة موجّها سهامه لأوثيدام Euthydeme. لي رغبة في أن أضع كتبا في أشياء لم تدرس أبدا ولم يسمع بها أحد، فالمؤلّف وهو يعلّق على عدد من اصدقائه العلماء الباحثين عن هذه المادّة وتلك المعتمدة، يكتفي من ناحيته بأن يلقي بخطّته ويستجمع من خلال عمله حمولته من المؤونة المجهولة؛ على الأقلّ يملك منها الحبر والورق. فهو واع بأنّه يشتري كتابا أو يستعيره، ولا يصنعه. إنّه يبلّغ النّاس، لا كونه يعرف كيف يصنع كتابا، بل كونه يقدّم لهم ما يجعلهم يشكّون في كونه لا يستطيع أن يفعل ذلك. تبجّح الرّئيس، حيث كان يقيم، بأنّه استجمع مائتين من الأماكن حصل عليها من أجانب لتكون له مقاما رئاسيّا. وهو يترجّى كلّ واحد منهم يبدو لي

أنّه محى المجد الذي حظي به. جبن وعبث التّفاخر بما آخذه لنفسي ممّا هو لغيري. من بين عدد ممّا استعرته أنا مرتاح لما قمت به من تحويل ومن تغيير هيئة ومن تعديل لغرض جديد. إنّها الصّدفة التي جعلتني لمّا استمعت إلى استخدامها الطّبيعيّ، منحتها توجّهات خاصّة بيدي لكي لا تظلّ أجنبيّة خالصة. هؤلاء يضعون أسلابهم معروضة ومسرودة: مع أنّهم ليسوا أقلّ مراعاة للقانون منّي. إنّ الطّبيعيّين من كتّابنا يعتقدون بأنّ لهم فضل الشّرف العظيم الذي لا يبارى في الاختراع تشريفا للادّعاء.

المحاولات *Les Essais*, III,xii، «في الهيئة *De la phisionomie*»، 1592.

جان دولافونتين

صوت القدماء

في «إهداء إلى هواي Epitre a Huet» (متفقّه وأكاديمي، مؤلّف، ألّف خاصّة مقالة حول أصل الرّوايات)، يدافع لافونتين La Fontaine عن ضرورة محاكاة القدماء: «وإذا، ما لم نعجب بالإغريق والرّومان/ سوف نتيه إذا ما رغبنا في السّير في سبل أخرى» (نفسه). مع ذلك يعترف لافونتين بأنّ الإنتاج الأدبيّ الفرنسيّ غزير وذو نوعيّة، وأنّه لا يمكن أن يتجرّد من زمنه: «بدون ذكر فضل عصره يكون كمن يحدّث الطرشان./ أذكر فضله، وأعلم

أنّه أهل لذلك؛ لكن بجانب هذه الأسماء العظيمة، مجدنا ضئيل.». أضف إلى ذلك أنّ المحاكاة التي يدعو إليها لافونتين لا تتميّز باستنساخ حرفيّ؛ فالنماذج هي قبل كلّ شيء المرشدة التي تفتح الطريق. فإذا كان لافونتين، عن طريق هذا الإهداء، جعل من نفسه المدافع عن القدماء (يدرج حجج المعاصرين، في قالب حواريّ، لكي يدحضها تماما)، يبرهن أيضا حينئذ على حسّ مؤكّد من التواطؤ ويوضّحه.

Quelques imitateurs, sot betail, je l`avoue,	بعض المحاكين، أعترف بأنّهم قطيع غبيّ،
Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue	يتبعون مثل أغنام حقيقيّة راعي مانطو.
J`en use d`autre sorte: et, me laissant guider,	أسعى إلى ذلك بصفة أخرى: وأترك نفسي تنقاد،
Souvent a marcher seul j`ose me hasarder	دوما لمّا أسير لوحدي أكون مجازفا.
On me verra toujours pratiquer cet usage.	كثيرا ما أشاهد وأنا أسعى لهذه الممارسة
Mon Imitation n`est point un esclavage!	محاكاتي ليست أبدا عبوديّة!
Je ne prends que l`idee, et les tours, et les lois	لا أستمدّ سوى الفكرة، والمقاييس، والقوانين
Que nos maitre suivoient eux-memes autrefois	التي سار عليها شيوخنا أنفسهم ذات مرّة
Si d`ailleurs quelque endroit plein chez eux d`exellence	فإذا كانت لديهم مواقع ممتلئة بامتياز
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence	يمكنها أن تدخل في شعري بدون أيّ تعسّف

Je l`y transporte, et veux qu`il n`ait rien d`affecte	أنقلــــها، وأرغـــب في أن لا تـــصاب بالفسادأبدا
Tachant de rendre mien cet air d`antiquite	ساعيا إلى تعتيق أشعاري.
Je vois avec douleur ces routes meprisees:	أنظر بألم لهذه السّبل المتروكة:
Art et guides, tout est dans les Chanps-Elysees.	فن ومرشدون، جميعهم في شانزيليزي
J`ai beau les evoquer, j`ai beau vanter leurs traits,	صـــنعت جمـــيلا لّمـــا اســـتدعيتهم، ومجّدت صفاتهم
On me laisse tout seul admirer leurs attraits	لأتـــرك وحيـــدا معجبـــا بـــصفاتهم الجذّابة.
Terence est dans mes mains, je m`instruis dans Horace,	تيرانس بين يديّ؛ أتعلّم من هوراس
Homere et son rival sont mes dieux du Parnasse	هومير وخصمه آلهتي في مونبارناس
Je lui dis aux rochers, on veut d`autre discours,	قلت له عند الصّخور؛ نريد خطابا آخر؛
Ne pas louer son siecle est parler a des sourds,	مـــن لا يمـــدح عـــصره كمـــن يتحـــدّث لطرشان
Je le loue, et je sais qu`il n`est pas sans merite	أمدحه، وأعلم أنّه أهل لذلك
Mais,pres deces grands noms,notregloireest petite	لكـــن، بجنـــب هـــذه الأسماءالعظيمـــة، مجدناضئيل
Tel de nous, depourvu de leur solidite,	ســــنكون، ونحـــن محـــرومين مـــن صلابتهم،
N`a qu`un peu d`agrement, sans nul fonds de beaute.	ليس لـديـنا سـوى القليل مـن المتعـة، بدون أساس من الجمال

«إهداء إلى هواي» Epitre a Huet، 1687.

فيكتور هيغو

الترتيب والأصالة

إدانة المحاكاة، بالنّسبة لهيغو Hugo، لا تعني التّنازل عن النّظام بل رفض القاعدة. فالمحاكاة تمّ تصوّرها كإعادة إنتاج للقواعد، الموصوفة في النّصوص النّماذج، بينما الإبداع الأصيل هو إنتاج نظام. من هذا المنظور، يعدّ اتّباعيّا، كلّ عمل يعيد إنتاج قواعد، مهما كانت نوعيّة النّموذج وعصره.

في مقدّمة كرومويل Cromwell، يعود هيغو Hugo بقوّة إلى هذا الرّفض القاطع للقاعدة، المملاة عن طريق محاكاة نموذج يتصدّر الكتابة؛ مستنكرا تناقضات «التّيّار المدرسيّ» الذي يدّعي في نفس الوقت بأنّ النّماذج لا يمكن أن تجارى وأنّه على الشّعراء أن يحاكوها، يؤكّد بأنّه «ليس هناك قواعد ولا نماذج؛ وبالأحرى، ليست هناك قواعد أخرى غير القوانين العامّة للطّبيعة المهيمنة على الفنّ كلّه، والقوانين الخاصّة التي، هي بالنّسبة لكلّ تأليف، نتاج شروط الوجود الخاصّ لكلّ موضوع». يضيف أيضا: «على الشّاعر أن يتجنّب خاصّة استنساخ أيّا كان، ليس شكسبير دون موليير، وليس شيلّر دون كورناي. فإذا ما كانت الموهبة الحقيقيّة بإمكانها أن تخذل إلى هذا الحدّ طبيعتها الخاصّة، فتترك هكذا جانبا أصالتها الخاصّة، لكي تتحوّل إلى شيء آخر، تكون قد فقدت دور المشابهة الخالصة الذي بإمكانها أن تلعبه.» تمّ إذن النّظر إلى المحاكاة على أنّها تحويل للأنا وعقبة في وجه الأصالة.

ما هو شديد الأهمّية هو أن يثبّت، بأنّه في الأدب كما في السّياسة، النّظام يتلاءم بطريقة عجيبة مع الحرّية؛ بل هو نتيجة لها. أمّا الباقي، فلابدّ من تجنّب خلط النّظام

بالتّقعيد. فالتّقعيد لا يرتبط إلاّ بالشّكل الخارجيّ؛ ينتج النّظام عن عمق الأشياء نفسها، عن الوضعيّة الذّهنيّة للعناصر الحميميّة لموضوع. التّقعيد توليف ماديّ وبشريّ محض؛ النّظام إذا ما صحّ التّعبير ربّانيّ. هاتان الصّفتان جدّ مختلفتان في جوهرهما لا تسير الواحدة منهما دوما بجانب الأخرى. تمثّل كاتدرائيّة قوطيّة نظاما مدهشا في سذاجة عدم خضوعها للتّقعيد؛ مبانينا الفرنسيّة الحديثة، التي طبّقنا عليها بصفة غير سويّة الفنّ المعماري الإغريقيّ أو الرّومانيّ، لا تمنحنا سوى فوضى مقعّدة. بإمكان رجل عاديّ على الدّوام أن يصنع عملا مقعّدا؛ وليس هناك سوى العقول الفذّة التي تعرف كيف تنظّم تأليفا. فالخالق الذي يرى من فوق يوجّه النّظام؛ المقلّد الذي ينظر عن قرب يضبط القاعدة؛ يعمل الأوّل وفق قانون طبيعته، يتّبع الثّاني قواعد مدرسته. الفنّ بالنّسبة لأحدهما إلهاما؛ وماهو سوى علم بالنّسبة للآخر. في كلمتين، ونحن لا نعترض على ما يحكم عليه بالنّظر لهذه الملاحظة الأدبان المسمّيان اتّباعيّا classique وابتداعيّا romantique، فالقاعدة من ذوق الرّداءة، والنّظام من ذوق العبقريّة.

من المتّفق عليه بأنّ الحرّيّة يجب ألاّ تكون أبدا هي الفوضى؛ وبأنّ الأصالة لا يمكنها بأيّ حال من الأحوال أن تتّخذ كذريعة للانحراف عن الجادّة. في عمل أدبيّ، الممارسة يجب أن تكون غير قابلة للاستنقاص بقدر ما يكون المفهوم أكثر جرأة. إذا أردت أن يكون معك الحقّ خلاف الآخرين، عليك أن تكون محقّا عشر مرّات. على قدر الازدراء بالبلاغة تكون العناية بالنّحو. [...] لغة غير سليمة لا يمكنها أن تؤدّي فكرا، والأسلوب بمثابة البلّور: نقاوته تمنحه بريقه.

لعلّ مؤلّف هذا المجموع سيطوّر في موضع آخر ما هو قول هنا. فليسمح له بأن يصرّح قبل أن ينتهي بأنّ ذهنيّة المحاكاة، الموصوفة من طرف آخرين باعتبارها منقذا للمدارس، بدت له دوما بأنّها آفة الفنّ؛ وإدانته لمقلّدي الاتّباعيّين classiques ليست أقلّ من إدانة أولئك الذين يرتبطون بالكتّاب المدعوين ابتداعيّين romantiques. من يحاكي شاعرا ابتداعيّا يصبح بالضّرورة اتّباعيّا، ما دام يقلّد. سواء كنت صدى لراسين أو انعكاسا لشكسبير، لن تكون على الدّوام سوى صدى وانعكاسا. إذا ما بلغت الحدّ الأقصى في الاستنساخ التّامّ لعبقريّ، ستظلّ على الدّوام

تنقصك عبقريّته. لنعجب بالمعلّمين الكبار؛ ولا نحاكيهم. لنصنع شيئا آخر. إذا ما نجحنا، فمرحى، وإذا ما فشلنا، ما الّذي يهمّ؟

هناك مياه، إذا ما غطست فيها وردة، فاكهة، عصفورا، لا تعيدها لك، بعد فترة زمنيّة، إلاّ وقد كستها بقشرة ثخينة من الكلس الصّخريّ، حقّا يمكن تخمين ما يوجد تحتها، من شكل أوّليّ؛ لكنّ العطر، المذاق، الحياة، تكون قد اختفت. فالتّعليمات المتحذلقة، المسبقات المدرسيّة، عدوى الرّتابة، ممارسة المحاكاة، تنتج نفس الأثر. فإذا ما كتمت قدراتك الأصليّة، خيالك، فكرك، لن تبرز. ما ستستمدّه منها لعلّه سيحافظ جيّدا على شيء من المظهر الذّهنيّ، الموهبة، العبقريّة؛ لكنّه سوف يكون متحجّرا.

لمّا نستمع لكتّاب يصرّحون بأنهم اتّباعيّون، هذا يبعدهم عن سبيل الحقيقة والجمال الذي لا يتّبع بحرفيّة البقايا التي طبعها الآخرون قبله. إنّه الخطأ بعينه! فهؤلاء الكتاب يخلطون بين الرّتابة والفنّ؛ يخالون الأخدود طريقا.

ليس من نموذج أمام الشّاعر، سوى الطّبيعة، وليس من مرشد، سوى الحقيقة. يجب ألاّ

يكتب بما كتب قبله، لكن بروحه وبقلبه. من بين جميع الكتب المتداولة بين أيدي النّاس، هناك كتابان فقط دراستهما واجبة من طرفه، هومير والكتاب المقدّس. فهذان الكتابان الجليلان، هما الرّائدان بتاريخهما وبقيمتهما، ولعلّهما أقدم من الكون، هما نفساهما كونان للفكر. نعثر فيهما بصفة ما على الخلق مجملا مرعيّا من حيث مظهره المزدوج، في هومير من خلال عبقريّة الإنسان، في الكتاب المقدّس من خلال روح الله.

مقدّمة الأناشيد والأغاني ***odes et ballade***، **1826**.

طوماس دوكوينسي

الطرس، التاريخ والمصدر

الطّرس، عند دوكوينسي de Quincey، قبل أن يكون استعارة لاشتغال الذّاكرة والنّسيان، هو موضوع تاريخيّ للغاية: إنّه التّاريخ الذي ينطبع على هذه الغشاء الذي يغلّف الورق. لكنّ الطّرس هو أيضا، كما ذكر ميشال شارل Michel Charles، «نموذج تفسيريّ»: «تحت نصّ، آخر [...] يقول معنى الأوّل.» لكن هذا النّصّ الآخر لا يمكنه أن يبرز إلاّ بمرور الزّمن، وفعل الزّمن هذا هو الذي يؤسّس إمكانية الكشف عن معنى للحاضر. يوفّق الطّرس بين استمراريّة مصدر، وعاء للمعنى، وتسجيل التّاريخ، الحامل للتّنوّع (أنظر ميشال شارل Michel Charles، مدخل إلى دراسة النّصوص Introduction a l`étude des textes، لوسوي Le Seuil، 1995).

في الملخّص الذي ورد في شكل تحليل أجراه لنصّ دوكوينسي، لا يتوقّف بودلير عند الطّرس، الموضوع الواقعيّ؛ يلحّ على استمراريّة وحدة يكشف عنها الموضوع الاستعاريّ، «طرس الذّهن البشريّ»: «بعض ما هو غير منسجم وليكن وجودا، لا يتسبّب في اضطراب الوحدة البشريّة. جميع رجع الذّاكرة، إذا ما أريد إيقاضه معا، سيشكّل تناغما، لذيذا أو مؤلما، لكنّه منطقيّا وبلا تنافر.» إذا كان هكذا يمحي التّوتّر بين لاتجانس المخطوط ووحدة الذّاكرة، يستدعي بمصطلحات شبه بروستية «الزّمن الملغي annihile»، «النّسيان المؤقّت momentane» (بودلير Baudelaire، الجنّات الاصطناعيّة، «آكل أفيون Un mangeur d'opium»، 1860).

[بعد أن عرّف هكذا الطّرس: «طرس هو غشاء أو لفيفة يتخلّص من مخطوطها تكرارا»، يذكّر دوكوينسي بأنّه سيفقد حتّى طبع الكتب على وسائل من السّوق، الورق.]
في العصور الوسطى كان يمثّل موضوعا على جانب كبير من الأهمّية بالنّسبة للكيمياء تخليص اللّفيفة من كتابتها من أجل أن تستقبل سلسلة من الأفكار المتتابعة. ما أن تتمّ تنقية ما كان من قبل يعدّ نباتات البيت، لكن لم يعد ينظر إليها إلاّ كحشائش ضارّة، ستصبح متوفّرة لثقافة جديدة وأكثر ملاءمة. توصّل الرّهبان الكيميائيّون إلى ذلك؛ وبطريقة تبدو تقريبا مستحيلة التّصديق - ليس بسبب شيوع نجاحها لكن بالنّظر إلى الاحتراس

الشّديد الذي أجروا به العمليّة - بالنّظر لما مثّله هذا النّجاح من استجابة تامّة لحاجات عصرهم وللاهتمامات الاستذكاريّة لعصرنا. قاموا بالعمليّة، لكن دون أن تكون بصفة جذريّة بحيث تمنع في المستقبل عودتها. لقد ألغوا الكتابة إلى حدّ يجعلنا غير قادرين على العثور على آثار المخطوط السّابق. [...] قلبت الكيمياء المتطوّرة أكثر لزمننا هذا جميع خطوات أسلافنا البسطاء فأعطت نتائج، تكون في نظرهم، قد حقّقت ما هو أعجب ممّا ينتظر من المعجزة. فالتّبجّح المتغطرس لباراسالس Paracelse المدّعي إحياء الوردة أو البنفسج من رمادها - هاهي الآن يتحقّق ما يعادلها عن طريق هذا الاكتشاف الحديث، علامات كلّ كتابة بالتّتابع، امّحت تماما فيما قدّرنا لها، تمّ ترميمها تماما وفق التّرتيب المعكوس؛فتتبع آثار الطّريدة، سواء كانت بقرة وحشية أم ذئبا، في كلّ رحلة صيد، فيقع تبيّنها واقتفاؤها في جميع المنحنيات؛ بنفس الطّريقة المتّبعة من طرف الكورال في أثينا لّما يقوم بأدواره الغنائيّة مفسّرا ما انغلق من المقاطع المؤدّاة على الخشبة، نفس الشّيء، بفضل حيل العلم، تمّ الكشف عن مستور العصور المتباعدة جدّا في عمق الظّلال التي راكمتها القرون. إنّ

الكيمياء، هذه السّاحرة الأقوى من إيريشتو دو لوكانطو Pharsale, lib. VI) Erichto de Lucanto ouVII)، استعادت بما سلّطته من عذاب على غبار ورماد قرون منسية أسرار حياة خامدة تحت أنظار مشتركة، لكنّها مضطرمة دوما في جمرها. حتّى خرافة العنقاء، هذا الطّائر الأبديّ الذي ينشر على طول القرون وجوده الأعزل وانبعاثاته المنعزلة عبر نوبات سرمديّة من الدّخان الجنائزيّ، ماهو سوى النّمط الذي صنعناه مع الطّروس. لقد عدنا لكلّ عنقاء من خلال عمليّة ارتداديّة في الزّمن وأجبرناها على أن تكشف عن عنقائها القديمة النّائمة في الرّماد تحت رمادها الخاصّ. [...]

ما هو الدّماغ البشريّ، إن لم يكن طرسا، واسعا وطبيعيّا؟ دماغي هو طرس، كذلك دماغك، أيّها القارئ. طبقات لا تحصى من الأفكار، الصّور، المشاعر وقعت متتابعة على دماغك، بلطف مثل الضّوء. بدا أنّ كلّ واحدة تحجب السّابقة. لكن في الواقع لم يقض على أيّ منها. وإذا ما كان في طرس الرّقّ الماكث بين البقايا الأخرى في الأرشيفات والمكتبات، هناك دوما شيئا ما فانطاسيّا أو يستثير الضّحك بفعل التّوليف السّاحر لهذه الموضوعات المتتابعة بدون رابط طبيعيّ والتي، بفعل

الـصّدفة الخالـصة، شـغلت بالتّتـابع الملـفّ، في طرسـنا الخـاصّ الـذي أبدعتـه الـسّماء، في هـذا الطّـرس العميـق الـذّاكريّ للـدّماغ، لـيس هنـاك ولـــن يكـــون هنـــاك مثـــل هـــذا اللاّنـــسجام. فالأحـداث الـتي تمـرّ بحيـاة إنـسان، وتجلّياتهـا الخارجيّـة، بإمكانهـا أن تكـون متباينـة وغـير لائقـة؛ غـير أنّ المبـادئ المنظّمـة الـتي تتأسّـس متناسـقة وتتجمّـع حـول مراكـز ثابتـة ومحـدّدة بـصفة مـسبقة، علـى حـساب العناصـر غـير المتجانـسة الـتي اسـتطاعت الحيـاة أن تراكمهـا مـن الخـارج، لا تعـاني إلاّ إذا مـا مـسّ عظمـة الوحـدة البـشريّة خطـب خطـير، أو أنّ هجعتـها الأخـيرة تعرّضـت للاضـطراب عنـد اسـترجاع النّزع الأخير أوكلّ اختلاجة عنيفة.

«طرس الدماغ البشريّ *Le Palimpseste du cerveau humain*»

Suspiria de profundis, 1845, in Confessions d`un mangeur d`opium, Gallimard, coll. «L`Imaginaire», 1990.

بروست

«الفضيلة التطهريّة، التعويذيّة للمعارضة»

جاء الـنصّ النقـديّ المخـصّص لتحليـل أسـلوب فلـوبير Flaubert تاليـا لمعارضة المؤلّف في مادام بوفاري Madame Bovary: هذه الأخيرة ظهـرت في 1908 في الفيغـارو Le Figaro («بخـصوص «أسـلوب» فلـوبير»، مـؤرّخ في 1920)؛ نـشرت أوّلا في المجلّـة الفرنـسيّة الجديـدة Nouvelle Revue

francaise، سوف يعاد نشرها في كتاب في الأحداث Chroniques في سنة 1928. يشكّل هذان النّصّان شكلا من اللّوح المزدوج ويتطلّبان قراءة تربط بينهما. قدّمت المعارضة، في النّصّ النّقديّ، على أنّها تمرين منقذ: يسمح بتطهير عن طريق الأسلوب الذي تشبّع به المؤلّف أو تسلّط عليه. لكن إذا ما كان الأمر إراديّا، لن تكون كتابة المعارضة واضحة تماما وواعية: يشرح التحليل النّقديّ ما تمّ استعادته عن طريق المحاكاة دون أن ينعكس بصفة كاملة في حدود نحويّة وأسلوبيّة. إنّ «إعادة الإنتاج» والتّحليل الواعي يستدعي إذن أحدهما الآخر.

إذا ما كان كما كتب، للفانوس اللّيليّ لفلوبير على البحّارين تأثير منارة، يمكن القول أيضا بأنّ العبارات المبثوثة من طرف «المنادي gueuloir» لها إيقاع منتظم هو إيقاع هذه الآلات التي تستعمل لرفع الأنقاض. سعداء هم الذين يشعرون بهذا الإيقاع المتسلّط؛ لكنّ الذين لا يستطيعون التّخلّص منه، الذين، مهما كان الموضوع الذي يعالجون، خاضعون لتحديدات المعلّم، يصنعون «فلوبيرا» على نسق واحد، يشبهون هؤلاء البؤساء في الحكايات البطوليّة الألمانيّة المحكوم عليهم أن يحيوا إلى الأبد موثوقين إلى قارع ناقوس. أيضا، بخصوص ما يتعلّق بالفساد الفلوبيري، لن أنصح كثيرا الكتّاب بالفضيلة التّطهيريّة، التّعويذيّة، للمعارضة. لمّا ننهي كتابا، لن نكون

فقط راغبين في مواصلة الحياة مع شخصيّاته، مع مادام دوبوزيون، مع فريديريك مورصو Frederic Morceau، لكن أيضا صوتنا الدّاخليّ الذي ظلّ ملتزما بالانضباط طيلة مدّة القراءة متّبعا إيقاع بالزاك، إيقاع فلوبير، سيرغب في أن يظلّ يتحدّث مثلهم. لابدّ من تركه يفعل ذلك لبعض الوقت، فلتترك الدّوّاسة لتمدّد الصّوت، أي فلتقم معارضة إراديّة، لكي يمكن بعد ذلك، العودة إلى الأصل، فلا يمكن أن يظلّ المرء طول حياته يقوم بالمعارضة لا إراديّا. المعارضة الإراديّة، نقوم بها بالصّفة الأكثر عفويّة؛ أذكر جيّدا أنّي لمّا كتبت من قبل معارضة، تبعث على الامتعاض، لفلوبير، لم أتساءل إذا ما كانت الأغنية التي أنصت لها في داخلي تهتمّ بتكرار أفعال الماضي المستمرّ أو أسماء الفاعل. بدون ذلك، لن أستطيع أبدا أن أسجّلها. إنّه عمل معكوس قمت به اليوم محاولا تسجيل بسرعة بعض هذه الخصائص لأسلوب فلوبير. لن يكون ذهننا أبدا راضيا إذا ما لم يوفّر تحليلا واضحا لما أنتجه قبل كلّ شيء بصفة لاواعية، أو إذا ما لم يقم بإعادة إبداع حيّ لما قام سابقا ويصبر بتحليله.

«بخصوص «أسلوب» فلوبير ***«A propos du «style» de Flaubert***، الأحداث ***Chroniques***، غاليمار ***Gallimard***، 1928.

المعارضة والبحث عن الجوهر

تعرّض المعارضة المفهوم البروستي للإسلوب للمجازفة. فإذا كان في البداية معتمدا على خطوة من نمط تحليليّ، يسمح، في الواقع، بالتّمكّن من جوهر أسلوب المؤلّف المحاكى. في هذه الحالة يكون الأسلوب، بالنّسبة لبروست، هو «علامة التّحوّل الذي يجريه فكر الكاتب على الواقع» («سانت-بوف وبالزاك»، أحداث). الأسلوب، مثل الفنّ، يمنحنا «الإحساس بالفرديّة» (الأسيرة). أيضا المعارضة، تمرين موسيقيّ أساسا (الأمر يتعلّق بالتّطهّر من الإيقاع المتسلّط، التقاط النّغم، من وراء كلمات الأغنية...)، تسمح بالتّعرّف على وحدة النّغمة، رتابة النّغمة، لعمل ما: تحرّر من خلالها الجوهر، كما فعلته في الأسيرة La prisonniere، المقطع المضمّن لصونيتة فنتوي Vinteuil والذي تعرّف عليه السّارد في المعزوفة السّباعيّة. إنّ ما ينطبق على المؤلّف ينطبق على الموسيقيّ: «الموسيقيّ، مهما كان الموضوع الذي يعالجه ينغّم هذه الأغنية الفرديّة التي رتابتها النّغميّة -فمهما كان الموضوع المعالج تظلّ هي نفسها- تبرهن عنده على ثبات العناصر المكوّنة لروحه» (نفسه).

ما أن أقرأ مؤلّفا ما، أميّز بسرعة متناهية خلف الكلمات نغم الأغنية، الذي يختلف عند كلّ مؤلّف عن غيره من بين جميع المؤلّفين، وأنا أقرأ، بدون أن أتنبّه، أتغنّى بها، أضغط على النّوتات أو أبطئها أو أقطعها، من أجل تسجيل مقاس النّوتات ورجعها، مثلما يفعل عند الغناء، وينتظر دوما طويلا، حسب قياس النّغم، قبل قول نهاية الكلمة.

أعلم جيّدا لوأنّي، لم أتمكّن من الاشتغال بهذه الكيفيّة، لا أعرف كيف أكتب، أمتلك هذه الأذن الحسّاسة جدّاً والأكثر استقامة من غيرها، ما سمح لي بأن أصنع معارضات، لأنّه عند كاتب ما، لمّا يتمّ الإمساك بالنّغم، تتوارد الكلمات بسرعة كبيرة. لكنّ هذه الموهبة، لم أستخدمها، ومن حين لآخر، في فترات مختلفة من حياتي، هذا الأمر، مثل أيضا اكتشاف صلة عميقة بين فكرتين، شعورين، أحسّها حيّة في أناي، لكنّها غير متحصّنة، والّتي ستضعف قريبا وتموت. رغم أنّه، سيكون الأمر محزنا، لأنّي دوما لمّا يكون مرضي شديدا، ولم تكن هناك أبدا أفكار في الرّأس و لاقدرة، لمّا تكون هذه الأنا التي أعترف بأنّها تدرك هذه الصّلات بين فكرتين، كما يحدث دوما في الخريف، لمّا لا تكون هناك زهور ولا أوراق، فنحسّ في المناظر التّواصلات الأكثر عمقا. وهذا الطّفل الذي يعبث هكذا فيّ على الآثار ليس في حاجة لأيّ غذاء، يتغذّى فقط من الفرحة التي توفّرها له رؤية الفكرة التي يكتشفها، يخلقها، تخلقه، يموت، لكنّ فكرة تحييه من جديد، مثل هذه البذور التي تنبت خطأ في جوّ جافّ جدّا، فتموت: لكنّ قليلا من الرّطوبة ومن الحرارة تكفي لتبعثها من جديد.

وأعتقد بأنّ الطّفل الذي يعبث في بهذه الكيفيّة هو نفسه الذي يمتلك الأذن الحسّاسة والمستقيمة يستشعر بها ما بين انطباعين، ما بين فكرتين، تناغما دقيقا لا يشعر به آخرون. من هو هذا الكائن، لا أعرف. لكنّه إذا كان يخلق هكذا هذه التّناغمات، فهو يحيا بها، سرعان ما يستيقظ، ينبت، ينمو، بكلّ ما تمنحه من حياة، ويموت بعدئذ، لا يمكنه أن يعيش بدونها. لكن مهما استغرق في النّوم الذي سيجد نفسه فيه (مثلما بالنّسبة لبذور م.بكرال M.Becquerel)، لا يموت، أو بالأحرى يموت لكن من أجل أن يبعث من جديد ويحضر تناغم جديد، حتّى وإن كانت فقط بين لوحتين لنفس الرّسّام فيدرك نفس الانعطاف الجانبيّ، نفس قطعة القماش، نفس الكرسيّ، تبيّن ما بين اللوحتين شيئا مشتركا: اصطفاء روح الرّسّام وجوهرها. ما يوجد في لوحة رسّام لا يمكنه أن يغذّيه، ولا يغذّيه أبدا ما يوجد في كتاب مؤلّف، ولا ما في لوحة ثانية للرّسّام، ولا ما في كتاب ثان للمؤلّف. لكن لو أنّه في اللّوحة الثّانية أو في الكتاب الثّاني، يدرك شيئا ما ليس في الثّانية ولا في الأولى، لكنّه بصفة ما بين الإثنين، في نوع من اللّوحة المثاليّة، التي

يراها في مادّة روحيّة تتشكّل خارج اللّوحة، يكون قد تلقّى غذاءه وشرع يعيش من جديد وليكون سعيدا. فبالنّسبة له أن يكون موجودا وأن يكون سعيدا ليست سوى شيئا واحدا. وإذا ما وجد بين هذه اللّوحة المثاليّة وهذا الكتاب المثاليّ، اللّذين يسعده كلّ منهما، صلة أرقى تكبر فرحته ايضا. لأنّه يموت حالا في ما هو خاصّ، وينبعث من جديد في التّوّ ليطوف وليحيا في ما هو عامّ. لا يحيا إلاّ من العامّ، ينعشه العامّ ويغذّيه، ويموت حالا في الخاصّ. لكنّ في أثناء عيشه، لاتعدو حياته أن تكون سوى وجدا وغبطة. هو وحده من عليه أن يكتب كتبي. لكن هل ستكون أجمل؟

ضدّ سانت-بوف *Contre Sainte-Beuve*، غاليمار *Gallimard*، 1954.

لويس آراغون

في التغريب وفي الاستعادة

كان آراغون Aragon من الأوائل الذين اعترفوا للإلصاقات بتنوّعهم وكان بالخصوص ممّن فهموا في ماذا أحدثوا اضطرابا، منذ الأعوام الأولى من القرن، في مفهوم الرّسم وفي مصيره. في نصّ يعود لـ1923، «ماكس آرنست Max Ernest، رسّام الأوهام»، يميّز بين الإلصاقات التّكعيبيّة، التي يؤوّلها على أنّها شكلا من الواقعيّة، يكون الشّيء الملصق مستمدّا مباشرة

من العالم الخارجيّ، وإلصاقات ماكس أرنست، هي، الّتي تجعل الشّيء غريبا، مادام العنصر الملصق مشكّل عن طريق تمثيل (صورة، صورة فوطوغرافيّة...). فيما بعد، يقوم بتحليل الإلصاقات الواقعيّة والسّياسيّة لجون هارتفيلد John Heartfield و هوفمايستر Hoffmeister، ثمّ التّأليفات الكبيرة لماتيس Matisse.

يوضّح آراغون Aragon دفعة واحدة الطّريقة التي تحدث بها الإلصاقات الاضطراب في علاقة الرّسم بالتّمثيل: فالأمر لا يتعلّق أبدا باستنساخ عنصر من الواقع، لكن بدمجه مباشرة في فضاء اللّوحة. أيضا فإنّ العلاقة بين الفنّان وعمله تكون قد تغيّرت جذريّا: فـ«الشّخصيّة التّقنيّة» للفنّان تمّحي أمام «شخصيّته المختارة». وبصفة متناقضة لأنّه لم يعد يمنح نفسه كموضوع تقديم الواقع بحيث يصبح عمله غير قابل للمحاكاة، كما هي لطخة الحبر التي يوقّع بها بيكابيا Picabia: العذراء القدّيسة La Sainte Vierge (إنّه الاسم الذي يمنحه إيّاها الفنّان) تقاوم الاستنساخ أكثر من رونوار Renoir. أخيرا، يحدث الإلصاق اضطرابا طبعا في علاقة الأعمال بالزّمن: مكوّنة من موادّ مستعملة وعارضة، هي هشّة، و، عابرة، ملاءمتها للحفظ في المتحف قليلة.

في الإلصاقات، مجموع مقالات مخصّصة عبر نصف قرن لهذه المسألة، يضاعف آراغون التّوازيات بين ممارسات الرّسّامين وممارسات الكتّاب؛ هكذا يقارب بين إلصاقات «الموضوعات الثّانويّة» التي يدخلها حرفيّا في بعض رواياته والسّرقة: فتكون هكذا الصّلة بالتّناصّ مؤكّدة بوضوح.

لعلّ معرض الملصقات لماكس أرنست Max Ernest في باريس سنة 1920 هو أوّل تظاهرة سمحت بإدراك المصادر والوسائل الألف لفنّ

جديد كلّ الجدّة، في هذه المدينة التي لم يتمكّن بيكاسو Picasso أبدا من عرض البناءات المصنوعة من السّلك والحديد، الورق المقوّى، قطع الصّفيح، الخ.، التي صنعها دوما دون أن تثير اهتمام أحد، مواصلا بصفة تستحقّ الفحص، فكرة أنّ تعبيره الأوّل كان في الورق الملصق. لابدّ من القدرة على القيام بإحصاء الطّرق المستعملة حينذاك من طرف ماكس أرنست لفهم أين وصلت حينئذ مسألة الإلصاق. استعمل أرنست Ernest: العنصر الفوطوغرافي الملصق في تخطيط أو في رسم؛ العنصر المخطّط أوالمرسوم يضاف لصورة فوطوغرافيّة خالصة وبسيطة لتوليفة من الأشياء أصبحت غير قابلة للفهم عن طريق الصّورة الفوطوغرافيّة. هذا لا يكفي لوصف هذه الإلصاقات. لابدّ أيضا من مراعاة أنّ العناصر المستعارة تستعمل بطرق متعدّدة، تبعا لكونها اتّخذت لتمثّل ما وقع تمثيله من قبل، أو، وفق نوع من المجاز الجديد قطعا، بغرض تمثيل شيء ما مختلف تماما. بهذه الصّفة ولدت هذه الأزهار الغريبة المشكّلة من الدّواليب، هذه الأكداس من الشّرائح المعقّدة. إنّه هكذا قدّم هنا محترف تطريز بصفة متميّزة حلبة

حقل سباق، فقط من خلال قبّعات، في موضع آخر تتشكّل في قافلة. [...]
[يذكّر آراغون بأنّ «جميع الرّسّامين الذين سمّوا سرياليّين استعملوا الإلصاق»؛ هكذا يستشهد برسوم بيكابيا وبيكاسو.]
من المعروف أنّ الرّسم تلاشى بين يديه [يدا بيكابيا]، وبأنّ الرّسّام كان يكتفي في حوالي 1920 بمدّ بعض الخيوط بين قضبان الإطار ظهرت له فيما بعد ترفا مبالغا فيه. كان مذاق ما هو عابر قويّا عنده، مناقضا لهذه الفطرة عند الرّسّامين التي تجعلهم يحجبون بخسّة إنتاجهم الخاصّ، فبيكابيا صنع لوحة بالطّباشير على لوحة سوداء لكي تمحى أمام الجميع. يمكن الاعتقاد بأنّ دادا مرّ مثل عاصفة، بأنّ بيكابيا سيعود لأروع مشاعره. هذا تصديقا لبعض اللّوحات المرسومة بالطّلاء الخزفيّ، التي تبدو وكأنّها رسمت بالزّيت. كان من الصّعوبة التّعرّف عليها، وكان مجهولا هذا الذّوق الخارق للعادة للتّفاهة الذي يملكه باعتباره شخصا. شوهد بيكابيا وقد أقام، ما يشبه قردة متعالمة في سيرك هذا الرّسم المزوّر، أشياء ذات خصوصيّة لم يبذل في صنعها إلاّ القليل من أجل أن تدخل للّوفر، والتي دخلته في هذه الأثناء، لأنّ كلّ

شيء كان يصنّف ماعدا الضّحكة التي يطلقها أحيانا بيكابيا. كان هناك تبن بيبوز Pipoz ولباسه من ورق، ومساويك، دبابيس المرضعات. في المشهد مزهريّات، ولم يترك شيء دون أن يستعمل.

في خلال نفس الفترة، حدث أن صنع بيكاسو شيئا خطيرا. أخذ قميصا وسخا وثبّته على لوحة بخيط وإبرة. ولّما كان الأمر معه أن يحوم كلّ شيء حول قيثارة، تمّ وضع قيثارة على سبيل المثال. أنجز إلصاقا عن طريق مسامير ناتئة في اللّوحة. حدثت هناك أزمة، منذ عامين، أزمة إلصاق حقيقيّة: سمعته حينذاك يشكو، لأنّ جميع النّاس الذين يأتون لرؤيته والذين يشاهدونه يبعث الحياة في أطراف من التّيل والورق المقوّى، الخيطان والصّفائح المتموّجة، الخرق المحصّل عليها من المامة، يظنّن بأنّهم يفعلون خيرا لّما يحملون له قطعا من القماش الرّائع ليصنع منها لوحات. كان لا يريد ذلك، كان يريد البقايا الحقيقيّة للحياة الإنسانيّة، شيئا فقيرا، متّسخا، متروكا.

«الفنّ التّشكيليّ في تحدّ *La Peinture au defi*»، 1930، في الإلصاقات *Collage*، هرمان *Hermann*، دائرة الفنّ *Cercle de l'art*، 1965.

بورخيس

«الكيشوطيّان»

«بيار مينار Pierre Minard، مؤلّف «كيشوط Quichotte»» هي بدون شكّ قصّة بورخيس Borges المعروفة أكثر من غيرها والتي نالت التّعاليق أكثر من غيرها أيضا. اللّبس الذي تتميّه يتجسّد بصفة أحسن في الإحساس بأنّها تحدث اضطرابا في حقل التّناصّ: دون أن تكون إعادة كتابة ولا سرقة، مع ذلك فعمل بيار مينار Pierre Minard متماثل مع عمل سرفانتيس Cervantes. هو أيضا يحدث اضطرابا في فهمنا للتّاريخ وللملكيّة الأدبيّة. إذا كانت الأهمّية النّظريّة لمثل هذه القصّة مؤكّدة، فمن المهمّ الانتباه للرّوح المرحة التي تميّزها.

> [بعد إقامة فهرسة «العمل المرئيّ لبيار مينار، وفق التتابع الزّمنيّ»، يعود السّارد لعمله «الكاشف عن الأعماق، البطولي إلى ما لانهاية، الذي لا يجارى. بالضّبط، مع الأسف، القدرات البشريّة الفقيرة - اللاّمكتمل».]
>
> إنّ هذا العمل، لعلّه الأكثر دلالة على عصرنا، متكوّن من الفصول IX و XXXVIII من القسم الأوّل من دون كيشوط Don Quichotte ومن مقطع من الفصل XXII. أعلم أنّ تأكيدا مثل هذا يبدو سخيفا؛ ما يبرّر هذه «السّخف» هو الهدف من هذه الملاحظة المقدّمة. [...]

إنّ الّذين ألمحوا بأنّ مينار كرّس حياته لكتابة كيشوط حديث، يكونون قد افتروا على ذكراه السّاطعة. لم يكن يريد أن يؤلّف كيشوطا آخر – وهو أمر سهل – لكنّه أراد تأليف الكيشوط. غير مهمّ إضافة أنّه لم يتصوّر أبدا نقلا ميكانيكيّا للأصل؛ لم يقترح نفسه مستنسخا. كان طموحه الباعث على الإعجاب هو إعادة إنتاج بعض الصّفحات المتطابقة -كلمة كلمة- مع صفحات ميقال دو سرفانتيس Miguel de Cervantes. [...] فالمنهج الأوّليّ الّذي تخيّله بسيط نسبيّا. في معرفته الجيّدة للإسبانيّة، وفي عودته للعقيدة الكاثوليكيّة، حارب ضدّ الموريسكيّين أو ضدّ الأتراك، نسي تاريخ أوروبا ما بين 1602 و 1918، كان ميقال دوسرفانتيس. درس بيار مينار هذا السّبيل (أعرف أنّه نجح في استعمال إسبانية القرن XVII بوفاء كبير) لكنّه استبعده، إذ وجده شديد السّهولة. ولعلّ القارئ يقول أنّ ذلك كان مستحيلا. نعم، غير أنّ العمليّة كانت مسبقا مستحيلة، وبجميع الوسائل من المستحيل أن تبلغ الهدف، هذا الأخير كان الأقلّ أهمّية. أن يكون في القرن XX روائيّا شعبيّا من القرن XVII يبدو ازدراء. أن يكون، بصفة ما، سرفانتيسا ويتوصّل إلى كيشوط بدا له أقلّ عسرا -وبالضّرورة أقلّ

أهمّية - من الاستمرار في البقاء بيار مينار والوصول إلى كيشوط من خلال تجارب بيار مينار. (هذه القناعة، بقول عابر، جعلته يستبعد المقدّمة المتعلّقة بالسيرة الذاتية للجزء الثاني من دون كيشوط. فإدراج هذه المقدّمة، كان يعني خلق شخصيّة أخرى - سرفانتيس - لكنّها أيضا كانت تعني تقديم كيشوط في وظيفة هذه الشخصية وليس مينار؛ طبعا هذا الأخير لم يكن راغبا في هذه السهولة.) لقد قرأت في موضع آخر في رسالته: «مبادرتي ليست أساسا شاقّة». «يكفيني أن أكون خالدا لكي أصل بها إلى النّهاية.» هل أعترف بأنّي أتخيّل دوما بأنّه نجح وبأنّي أقرأ كيشوط - كلّ كيشوط - وكأنّه مينار هو الذي تصوّره؟هناك بعض الأماسي،لمّا كنت أتصفّح الفصل XXVI - الذي لم يحاول أبدا كتابته - تعرّفت على أسلوب صديقنا وهو مثل صوته في مثل هذه الجملة الاستثنائيّة: حوريّات الأنهر، الصّدى المؤلم والنّديّ. هذا العطف الفعّال لنعت فيزيائيّ على نعت معنويّ يذكّرني ببيت شعر لشكسبير كنّا قد ناقشناه ذات يوم: Where a malignant and a turbaned Turk..

[...] مقارنة دون كيشوط مينار بدون كيشوط سيرفانتيس يعتبر كشفا. كتب هذا الأخير،

على سبيل المثال (دون كيشوط، الجزء الأوّل، الفصل IX):

... الحقيقة، حيث الأمّ هي التاريخ، منافس الزّمن، مستودع الأفعال، شاهد على الماضي، مثال ومعرفة للحاضر، تحذير للمستقبل.

مكتوبة في XVII، مكتوبة من طرف «العبقريّ الجاهل» سيرفانتيس، هذا التعداد هو مدح بلاغيّ للتّاريخ. كتب مينار في المقابل:

... الحقيقة، حيث الأمّ هي التّاريخ، منافس الزّمن،مستودع الأفعال، شاهد على الماضي، مثال ومعرفة للحاضر، تحذير للمستقبل.

التّاريخ، أمّ الحقيقة؛ الفكرة مدهشة. مينار، معاصر وليم جيمس، لا يحدّد التّاريخ على أنّه بحث على الحقيقة لكن باعتباره أصلها. الحقيقة التاريخية، بالنّسبة له، ليست ما جرى؛ إنّها ما نفكّر فيه نحن على أنّه جرى. عبارات النّهاية -مثال ومعرفة للحاضر، تحذير للمستقبل- هي نفعيّة بوقاحة.

التّعارض بين الأسلوبين حيّ بوضوح، الأسلوب العتيق لمينار - المحسوب أجنبيّا- يخطئ بشيء من الإعجاب. الأمر ليس نفسه بالنسبة لسابقه، الذي يستعمل براحة الإسبانية الدّارجة في عصره. [...]

ممّا يمليه التّأمّل أعتقد أنّه من الشّرعي أن

نرى في كيشوط «النّهائيّ» نوعا من الطّرس، الذي من فيه تتجلّى آثار –محتفظ بها لكنّها ليست غير قابلة لأن تفكّ رموزها – الكتابة الأوّليّة لصديقنا. من المؤسف، أن بيار مينار ثاني وحده، عاكسا عمل سابقه، يمكنه أن ينبش ويبعث من جديد مدن طروادة هذه...

[...] مينار (لعلّه دون قصد) أغنى الفنّ السّاكن والبدائيّ للقراءة بتقنية جديدة: تقنية اللاّزمنيّة المتحرّرة ومن الإسنادات الخاطئة. هذه التّقنية، ذات التّطبيقات اللاّنهائيّة، تدعونا إلى قراءة الأوديسة Odyssée وكأنّها تالية للإنيادة Enéiade وكتاب بستان السّنطور Le jardin du centaure، لمدام هنري باشولي Madame Henri Bachelier، وكأنّه صادر عن مادام هنري باشولي. تملأ هذه التّقنية بالمغامرات الكتب الأكثر هدوءا. أليس إسناد محاكاة المسيح Imitation de Jesus-Christ إلى لويس-فرديناند سيلين Louis-Ferdinand Celine أو إلى جيمس جويس، هو التّجديد الكافي للنّصائح الرّوحيّة الرّهيفة لهذا العمل؟

نيم *Nimes*، 1939

«بيار مينار *Pierre Menard*، مؤلّف «كيشوط *Quichotte*»، تخييلات *Fictions*، غاليمار، 1957.

جوليان غراك

انكسارات في التراث

غـراك Gracq، في «لمـاذا الأدب يتـنفّس بعـسر»، يستـشهد بـفاليري Valery، الذي، في إحدى أفكاره من «أفكار سيّئة» (غاليمار، 1942)، يعرّف الأدب الذي يمرّ بحالة انحطاط بما يتّصف به من انتظاميّة؛ مع أنّ الشّعور بالنّضوب يعود إلى كثرة الكتب التي تقود إلى التّجديد، الذي يمرّ هو نفسه بإخضاع الطّرق للانتظاميّة. ينقل غراك Gracq المشكل متسائلا عن استمرار هذا التّراكم للأعمال وعن الطّريقة التي تغذّي بها الإبداع. بينما هناك رصيد من الثّقافة ظلّ مشتركا لعدّة قرون بين الكتّاب وسمح ببروز أصالتهم، الأدب الحديث لم يعد يرجع إلاّ إلى أعمال هي نسبيا قريبة من بعضها في الزّمن. هذا الإنشقاق في العلاقة بالتراث يفسّر، حسبه، «سيطرة التّقنية» التي تميّز الأدب المعاصر. لأنّ البحث عن الجديد لم يعد يستند على رصيد مشترك للثّقافة؛ لم يعد يمرّ بمسار من طبيعة تراكميّة لكن، على العكس من ذلك، يمرّ بمسار مفعول فيه: لم يعد هناك تراث، لأعادة استخدام الاستعارة، كترية تغذّي النّصّ، لكن هناك سند يحاول كلّ عمل أن يتملّص منه، مدفوعا بانشغال تجديد عميق جدّا يتجاوز التّاريخ الأدبيّ، حسبه، يحلم، بالحداثة، كـ«ثورة مستمرّة».

> **كلّ كتاب [...] يتغذّى، كما نعلم، ليس فقط من أدوات توفّرها له الحياة، ولكن من، ولعلّه بصفة خاصّة، التّربة السّميكة للأدب الذي سبقه. ينبت كلّ كتاب من كتب أخرى، ولعلّ العبقريّة ليست شيئا آخر غير ما تحمله بكتيريات خصوصيّة، كيمياء فرديّة رهيفة، بواسطتها يتشرّب ذهن جديد، يحوّل وفي**

النّهاية تحت شكل غير مسبوق لا يرمّم الكون الخام، لكنّه بالأحرى يرمّم المادّة الأدبيّة الضّخمة السّابقة عليه. فقط، في جميع الآداب تقريبا – لعلّنا لم نفكّر فيها بصفة كافية – هذه المادّة الأدبيّة التي تمّ تمثّلها مائة مرّة هي ثابتة ومحدودة، وهي مثل الكون الخام، مشتركة بين جميع الكتاب. بالنّسبة للكتاب في العصر الكلاسيكي، هذا الرّصيد، نعرفه: إنّه الأدب اللاّتيني، الكتابات Ecritures، بصفة نادرة الأدب الإغريقيّ. إذا أضفنا إليها، ولكن بصفة ثانويّة، بعض كتاب الدّراما الإسبان وبعض الشعراء الطّليان، هذا هو الرّصيد المشترك الذي يتغذّى منه، بصفة مجملة، رنصار مثل راسين، مونتاني مثل فاليري، وحتّى شاطوبريان مثل باسكال. هذا الرّصيد من الثّقافة المشتركة لا يلجم الأصالة الشّخصيّة، لكنّه يحافظ عليها في خطّ، يحدّد حقلها بسلسلة من الطّابوهات التي لا تناقش، -هذه الأخيرة، مثلا، جعلت فولتير يرتعب لمّا جعلها موضع تساؤل عندما حاول توطين شكسبير في فرنسا. أدب ذلك الوقت، حتّى وإن كان جديدا، حظوة مثقلة، ملتحمة مع تلك التي تأخذ مكانها والتي تتغذّى منها: جلال الأعمال الكلاسيكيّة

وبطؤها، كما قيل، لها دوما نفس طبيعة الجبل الجليديّ العائم، الذي يظلّ جزؤه الضّخم مغمورا وغير مرئيّ.

والحال أنّه ليس هناك مثل ذلك في الثقافة القاعديّة لجلّ كتّاب اليوم. [...] نحن مازلنا نعيش على الفكرة، المعتنى بها في البرامج الجامعيّة وفي فهارس الكتب المبرمجة، والتي مفادها أنّ ثقافتنا تنبت على الدّوام من هذا الجذر، الذي هو في نفس الوقت طويل جداً ودقيق جدّا، والذي يمتدّ خلال 3000 سنة من التّراث الإغريقيّ-الرّوماني حتّى العصر الهومري. حافظنا على هذه الفكرة في أنفسنا دون أن نمحّصها؛ لكن لننتبه إلى ما هو في طريق الحدوث من قطيعة قاسية ستنتج في نفس هذه الأزمنة التي نعبرها. وكأنّ الذّهن لم يعد قادرا أبدا على حمل هذا العبء الذي يرجع لثلاثين قرنا من الأدب الميّت، -إذا ماعدت لمقارنتي المغامرة التي أقمتها قبل قليل- سينكسر الجبل الجليديّ العائم، وسينكسر تحت أعيننا، دون أن يلاحظ دوما بصفة جيّدة الوضوح، عن قرب من السّطح. [...] إذا ما نظرنا حوالينا بعين يقظة، سنرى في كلّ مكان آثار هذه القطيعة في العمق التي تسقط تقريبا مرّة واحدة خمسة وعشرين

قرنا من الأدب. ففنّ الاستشهاد اللاّتينيّ ظلّ خلال قرون طبيعة ثانية للكاتب: كاتب واحد مازال يمارسه في أيّامنا هذه، مونتيرلان Montherlant، وقد بدأت هذه الممارسة تظهر للقارئ سخيفة، وكأنّها استشهاد بالصّينيّة.

[...] بعبارة أخرى، إنّ جميع الأعمال التي نتغذّى منها فعلا تقريبا تعدّ أعمالا متأخّرة، منشغلة بالرّقابة المتبصّرة وبامتلاك وسائلها أكثر من انشغالها بتلقائيّة التّعبير. بعبارة أخرى أيضا، تستند ثقافتنا على هذه الأعمال التي تمّ إنضاجها في نطاق الانشغال المستمرّ بالتّقنية: كيف التّعجّب من أنّ الانشغال بالتّقنية أصبح ما هو عليه بالنّسبة لأدب زمننا، انشغالا ينحو إلى تجاوز جميع الانشغالات الأخرى،وهو بمثابة وسواس؟ [...] كلّ شيء يجري في الواقع - في هذا الفنّ القديم والنّاضج جدّا منذ العشرات من القرون ألا وهو الأدب - وكأنّ الأصالة مطلوبة منذ الآن بنفس الطّريقة التي سوف تبحث عنها السّينيما ذات يوم مازال بعيدا: يتمّ التّخلّص على التّوالي من الظّل، ثمّ من اللّون، ثمّ من الصّوت، محصّلين للحظة قصيرة على نفس الإحساس بما لم نشاهده أبدا الذي قد يكون منظر رجل عاديّ وقد

أصيب بالعمى اللّوني، لا ينظر إلاّ إلى البعد أو يكون أعورا. ومن المؤكّد أن العلامة الأقلّ ليست هي الأقلّ إنتاجيّة في الفنّ من العلامة الأشمل-على كلّ حال الفنّ اختيار- ومن المؤكّد أيضا أنّ الرّسم الحديث رهين التّقنيّات حيث تم حرمانه من مجموعة من المكتسبات: إلغاء العمق، المجسّم، الحجم السّابح في الفضاء. إنّ هذا ليس من فعل كون هذه التّقنيّات مفقرة وتبدو هدّامة، بل لأنّها تقنيّات وقد تمّت التّضحية في سبيلها بالكثير، عن طيب خاطر.

«لماذا يتنفّس الأدب بعسر *Pourquoi la littérature respire mal*، (1960)، مفضّلات *Preference*، كورتي *Corti*، 1961.

رولان بارث

التّقنيّة والعضويّة

رولان بارت Roland Barthes، في مقال نشره بمناسبة ظهور الدّافع Mobile لميشال بوتور Michel Butor، سنة 1962، يعارض بين نمطين من الكتب: واحد، تقليديّ وإيجابيّ، هو منحاز للمحتوى، للعضويّ؛ الآخر، الذي يمثّله الدّافع Mobile، هو دوما مرفوض، غير مفهوم، بسبب وضعيّته المتقطّعة جذريّا. فكتاب ميشال بيتور، الذي يحمل كعنوان فرعيّ «دراسة لتمثيل الولايات المتّحدة» هو قائمة عن هذا البلد، مكوّنة من تركيب لمقاطع

من النّصوص الأمريكيّة، ملاحظات رحلة، أطراف من حوار... يمكنه هكذا أن يظهر كشعار للكتابة التّناصّيّة، البالغة نقطة ذرويّة. يحدث الدّافع قطيعة مع كلّ فكرة استمرار: كما يذكر العنوان، يبني بوتور Butor نصّه مؤلّفا بين عناصر غير متجانسة يجعلها تلعب فيما بينها. فهو لا يحاول أبدا، كما كتب بارث، أن يعوّض الانقطاع الأساسيّ في كلّ تواصل. يعارض «المتواصل البلاغيّ [الذي] ينمّي، يضخّم ولا يقبل التّكرار إلاّ إذا ما قام بالتّحويل». يعارض بوتور جماليّات المتنوّع، حسب بارث، ببلاغة الانتقال، التي لا تأبه بالتّكرار: بلاغة «حديثة، بدون شكّ، ما دمنا لا نجدها إلاّ في بعض الأعمال الطّليعيّة؛ وهي مع ذلك، في موضع آخر، كم هي قديمة: أليست كلّ قصّة أسطوريّة، حسب فرضيّة كلود ليفي-ستروس Claude Lévi-Strauss، منتجة عن طريق تفعيل وحدات متواترة في سلاسل مستقلّة بذاتها (كما يقول الموسيقيّون) حيث الانتقالات، وفق ممكنات لانهائيّة، تضمن للعمل مسؤوليّة اختياره، أي فرادته، أي معناه؟». الدّافع هو إذن تمرين تأليفيّ، مربكة، ترميق...؛ بهذا العنوان هو قريب من الفكر البنويّ، يرتبط من جديد بالخصوص بأشكال عتيقة، لكنّها أيضا أكثر لعبيّة ذات تركيب تمّ تجريبه في الموسيقى وفي الرّسم الحديثين.

الكتاب (التّراثيّ) هو موضوع يربط، ينمّي، ينسج ويسيل، باختصار يعاني بعمق من الخشية من الفراغ. الاستعارات المواتية للكتاب هي القماش الذي ينسج، الماء الذي يسيل، الدّقيق الذي يعجن، السّبيل الذي يتّبع، السّتارة التي تكشف، الخ. الاستعارات الباعثة على النّفور هي جميعا لشيء يصنع،

أي لما يرمّق انطلاقا من موادّ منقطعة: هنا، «شبكة» الماهيّات الحيّة، العضوية، الارتجال السّاحر لسلاسل عفوية؛ هناك، التّصلّب، عقم البنيات الميكانيكيّة، الآلات التي تصرّ والباردة (إنّه موضوع المثابر). من الواضح أنّ ما يختفي خلف هذه الإدانة للمنقطع، أسطورة الحياة نفسها: على الكتاب أن يسيل، لأنّه في العمق، على الرّغم من قرون من الممارسة الثّقافويّة، يرغب النقد في أن يكون الأدب دوما نشاطا عفويّا، أنيقا، موهوب من إله، من ربّة فنّ، وإذا ما كانت الرّبّة أو الإله متحفّظين قليلا، لابدّ على الأقلّ من «إخفاء عمله»: الكتابة، تعني أن تسيل الكلمات داخل هذه الفئة الواسعة من المستمرّ الذي هو القصّة؛ كلّ أدب، حتّى وإن كان انطباعيّا أو مثقّفا (عليه أن يتحمّل بعض القرابات المعوزة للرّواية)، لابدّ أن يكون قصّة، مسيل من الكلم في خدمة حدث أو فكرة «تعبر سبيلها» نحو حلّ لعقدتها أو خلاصة: أن يمتنع عن «قصّ» شيئه، بالنّسبة للكتاب، يكون انتحارا. [...] الكتاب المنقطع غير مقبول إلاّ في استعمالات مخصوصة جدّا: سواء كمجموع لمقاطع (هيراكليت Heraclite، باسكال Pascale)، الطّابع غير المكتمل للعمل (لكن هل الأمر

يتعلّق في عمق العمل بما هو غير مكتمل؟) يعزّز إجمالا معارضة سموّ المستمرّ، الذي خارجه هناك أحيانا مشروع، لكن لن يكون هناك أبدا إتقان؛ قد يكون مثل جوامع الأحاديث، فالحديث هو مستمرّ صغير شديد الامتلاء، إنّه التّأكيد المسرحيّ على أنّ الفراغ مخيف. إجمالا، لكي يكون كتابا، لكي يستجيب بطواعية لجوهر كونه كتابا، على الكتاب أن يجري مجرى قصّة أو يلمع لمعان شظيّة. خارج هذين النّظامين، هناك نيل من الكتاب، بفعل قلّة الجاذبيّة المناقضة لسلامة الآداب.

[...] من المحتمل أنّ قسما من الشّعر، فنّ نموذجيّ للتّرميق الأدبيّ (يخمّن أنّ كلّ دلالة فارقة مبتذلة هي هنا منزوعة عن هذه الكلمة)، مادامت أحداث-كلمات تحوّلت فيه بمجرّد تتابعها إلى نسق معنى، تصوّر ميشال بيتور رواياته باعتبارها بحث واحد بنويّ حيث قد يكون المبدأ هو الآتي: إنّه في محاولة الرّبط بينها كمقطّعات من الأحداث، يولد المعنى، إنّه عند التّحويل بلا كلل لهذه الأحداث وهي تشتغل تقوم البنية: مثله في ذلك مثل المرمّق، لا يرى الكاتب (الشاعر، الروائي، مسجّل الحوادث) معنى الوحدات

السّاكنة التي أمامه إلاّ لمّا يكون ناقلا لها: للعمل إذن هذا الطّابع في نفس الوقت لعبيّ وجادّ والذي يسم كلّ مسألة: إنّه مريكة puzzle متفوّقة، مريكة أحسن إمكانيّة.

«الأدب والمنقطع ***Littérature et discontinu*** (1962)»،
محاولات نقدية ***Essais critiques***، لوسوي ***Le Seuil***، 1964.

ميشيل فوكو
مخيّلة النصوص

يرى فوكو في غواية سانت أنطوان علامة تغيّر عميق في العلاقة التي يقيمها الأدب مع نفسه. لأوّل مرّة، في الواقع، يتأسّس كتاب على معرفة ليس موضوعها ممارسة سلطة في خطاب يهدف إلى كشف الحقيقة، لكنه يغذّي المخيّلة. فالكتابة لم يعد بإمكانها أبدا أن تنفصل عن مجموع الكتابات، ذاكرة يرمز لها بهذا المكان الذي هو «المكتبة». ستتمّي أعمال القرن XX هذه العودة المستمرّة للأعمال السّابقة أو المتاخمة لها (إنّه معنى الرّجوع لجويس Joyce، لروسل Roussel، لبورخيس Borges). لكن لن يرى في هذه الوضعية للعمل في قلب المكتبة علامة تهافت؛ فالكتابة لا تنغلق في تكرار للقول لانهائيّ، في تعليق عقيم، لعجز عن العثور على الجديد. يعقد الأدب مع ذاته علاقة مستجدّة، مثل الرّسم مع ماهيّته الخاصّة، لمّا يتأسّس على الرّجوع إلى أعمال المتاحف، مع ذلك، بدون أن يستنسخها ولا أن يحاكيها محاكاة ساخرة.

[يقيم فوكو قائمة سريعة للكتب العديدة التي قرأها فلوبير لكي يكتب غواية سانت أنطوان.]

ممّا يبعث على الدّهشة أنّ قدرا من التّدقيق المعرفيّ المفرط يترك مثل هذا الانطباع الخارق للعادة. بدقّة أكثر فإنّ فلوبير عانى هو نفسه ممّا يشبه التّوقّد في مخيّلة في حالة هيجان ما يعود بصفة جدّ جليّة إلى صبر المعرفة.

إلاّ إذا ما لعلّ فلوبير لم يقم هنا بسوى تجربة خارق للعادة حديث بصفة متفرّدة. لقد اكتشف القرن XIX فضاء للمخيّلة حيث لم ترتب العصور السّابقة بدون شكّ في قوّته. هذا المكان الجديد للاستيهامات، لم يعد اللّيل، إغفاء العقل، الفراغ المريب المفتوح أمام الرّغبة: إنّه على العكس من ذلك الصّحوة، الانتباه الذي لا يتعب، الحماس المعرفيّ، انتباه الكمون. أصبح الوهم منذ الآن متولّدا من السّطح الأبيض والأسود للعلامات المطبوعة، من المجلّد المغلق والمغبرّ الذي ينفتح على انطلاق الكلمات المنسيّة؛ يمتدّ بعناية في المكتبة الصّمّاء، بصفوفها للكتاب، بعناوينها المرتّبة وبرفوفها التي تنغلق عليها من كلّ الجهات، ولكنّها تنفرج من النّاحية الأخرى على عوالم مستحيلة. تسكن المخيّلة بين الكتاب والقنديل. لم يعد الخارق للعادة محمولا في القلب؛ لم يعد منتظرا أبدا في

فظاظة الطّبيعة؛ يتمّ استنفاذه من صواب المعرفة؛ نراؤه في حالة انتظار في الوثيقة. لكي يحلم الإنسان، عليه ألاّ يغمض عينيه، عليه أن يقرأ. الصّورة الحقيقيّة هي معرفة. هي كلمات سبق أن قيلت، تنقيحات صائبة، مجموعات من المعلومات الصّغيرة، ذات قطع صغيرة من المعالم ومن الإنتاجات المعادة لإنتاجات أخرى معادة التي تحمل في التّجربة المعاصرة سلطات المستحيل. ليست هناك سوى الضّجّة المتواصلة للتّكرار التي بإمكانها أن تنقل لنا ما لا يحدث إلاّ مرّة واحدة. إنّ المخيّلة لا تقوم ضدّ الواقعيّ لتتنكّر له أو لتعوّضه؛ إنّها تمتدّ بين العلامات، من كتاب إلى كتاب، في فجوة الكلام المكرور والتّعاليق؛ تولد وتتشكّل ما بين زوج من النّصوص. إنّها ظاهرة مكتبة. [...]

تفتح الغواية La tentation فضاء أدب لا يوجد سوى في وعن طريق الشّبكة المكتوبة سابقا: كتاب حيث يتمّ اللّعب بخيال الكتب. يقال بأنّ دون كيشوط Don Quichotte، من قبل، وكذا كلّ عمل صاد Sade... لكن دون كيشوط اعتمادا على صيغة السّخريّة ارتبط بقصص الفروسيّة، جوستين الجديدة La nouvelle Justine ذات الرّوايات الفاضلة للقرن XVIII : إيه ماذا! لم تكن سوى كتبا... تحيل

الغوايـة La Tentation علـى الـصيغة الجديّـة الـذي كانـت تـشغل مجـالا واسـعا في الطّباعـة؛ أخذت موقعها في مؤسّسة الكتابة المعترف بها. هي على الأقلّ كتاب جديد، يأخذ موقعـه إلى جانب الكتب الأخرى، ما هي سوى عمل يمتدّ في فـضاء الكتـب الموجـودة. تغطّيهـا، تخفيهـا، تجلّيها، بحركة واحدة تجعلها تتألّق وتختفـي. هـي ليست فقـط كتابـا، حلـم بكتابتـه فلـوبير طويلا؛ هي حلم الكتب الأخرى: جميع الكتـب الأخـرى، الحالمة، حلمـت – اسـتعادت، قطّعـت، غيّـرت موضـعها، تآلفـت، وضـعت بعيـدا عـن طريق الرّؤيا، لكنّها عن طريقه تمذ تقريبـها حتّى التّلبية الخياليّة والوامضة للرّغبة. فيمـا بعـد، أصـبح الكتــاب Le Livre، مالارميــه Mallarme شـيئا ممكنـا، ثـمّ جـويس Joyce، روسّــل Roussel، كافكـا Kafka، بونـد Pound، بورخيس Borges. التهبت المكتبة.

قـد تكـون فطـور علـى الكـلأ Le Dejeuner و الأولبيا Olympia همـا لوحتـا «المتحـف»: لأوّل مــرّة في الفــنّ الأوروبــيّ، تمّ الرّســم علــى القماش – ليس بالـضّبط مـن أجـل الـرّدّ علـى جيورجيـون Giorgione، علـى رفائيـل Raphael وعلـى فيلاسـكيز Velasquez، لكـن مـن أجـل الـشّهادة بمنجـى مـن هـذه العلاقـة الفرديّـة

والمرئيّة، تحت المرجعيّة القابلة رموزها للفكّ، من أجل علاقة جديدة للرّسم بذاته نفسها، من أجل إظهار وجود المتاحف، وصيغة الوجود والقرابة التي تكتسبها اللوحات فيها. في نفس العصر، الغواية هي العمل الأدبيّ الأوّل الذي يراعي هذه المؤسّسات المخضرّة حيث تتراكم الكتب وحيث تنمو بتمهّل النّبتة البطيئة والأكيدة لمعرفتها. إنّ أمثال فلوبير Flaubert في المكتبة مثلهم في ذلك مثل ماني Manet المتوفّر في المتحف. يكتبون، يرسمون بارتباط أساسيّ بما تمّ رسمه، بما تمّت كتابته – أو بالأحرى بما هو من الكتابة ومن الرّسم بقي منفتحا إلى مالانهاية. فنّهم ينشأ حيث يتشكّل الأرشيف. لا يشيرون أبدا بحزن للطّابع التّاريخيّ -شباب يضمحلّ، غياب للجدّة، شتاء المخترعات؛ بل يكشفون السّتار عن واقعة أساسيّة في ثقافتنا: كلّ لوحة تنتمي منذ الآن للمساحة الشّاسعة المؤطّرة للرّسم؛ كلّ عمل أدبيّ ينتمي إلى صرير الكتابة غير المحدود. فلوبير وماني أنجزا وجودهما، في الفنّ نفسه، في الكتب واللّوحات.

«المكتبة الخارقة للعادة *La Bibliothéque fantastique*»، 1967، ضمن عمل فلوبير *Travail de Flaubert*، لوسوي *Le Seuil*، سلسلة «نقاط *points*، *coll.*»، 1983

ميشال بوتور

تفاعل الأعمال

بالنسبة لميشال بوتور، كلّ اختراع يعتمد دوما على نقد الأعمال السّابقة التي يلقي عليها إضاءة جديدة. أضف إلى ذلك أنّ التّاريخ الأدبيّ ليس مجرّد تراكم للأعمال لكنّه مبدأ فعّال؛ فأعمال الماضي تؤثّر في أعمال المستقبل، التي هي بدورها، ستؤثّر من جديد في الأولى. إنّه الانقسام بين الميتانصّ والتّناصّ هو الذي ينحو إلى وضع مثل هذا المفهوم لتفاعل الأعمال موضع اتّهام من جديد. حول هذه النّقطة، بوتور قريب من عدد من كتّاب القرن XX: هكذا، كتب بوند Pound بأنّ «أحسن نقد لأيّ عمل، [...] يصدر عن الكاتب أو عن الفنّان المبدع الذي ينجز العمل الموالي، ولا يصدر، أبدا عن شباب يقولون عموميّات حول المبدع. فصالومي Salome للافورغ Laforgue هي النّقد الحقيقيّ لصالامبو Salammbo. جويس ولعلّ هنري جيمس أيضا هما نقّاد فلوبير» (رسائل باريس، ماي 1922).

لن يتجاهل اختراع إذا ما كان واقعا في فضاء أدبيّ؛ هذا الإدراج الضّروريّ للعمل في نطاق الأدب يمكن أن يتّخذ الشّكل التّأمّليّ أو التّناصّ.

> **الاختراع، نقد الأعمال السّابقة، يتّخذ أحيانا شكل المحاكاة. في زمن النّهضة، الفنّانون الأصيلون، العباقرة، لكي يتوصّلوا إلى نقدهم العنيف للقوطيّة المدهشة التي سبقتهم، كان عليهم أن يبحثوا في القديم عن نماذج يستندون عليها. كلّ مرّة يتمّ فيها الحديث عن عودة إلى، يتطلّب هذا نقدا لكلّ النّسيان الذي**

دفع إليه جزء، مظهر من عمل مؤلّف أو عصر. يستنجد المخترع بهذا المغامر أو ذاك من الماضي، مبيّنا في نفس الوقت إلى أيّ حدّ تكون معرفتنا ناقصة لهذا الأخير، ساخطا على عدم قدرتنا على الاستماع لدروسه.

في قراءة الكتب القديمة، لا نكتشف فقط بأنّ هناك أشياء لم يتحدّث عنها (موضوع جديد) -يعرفون كيف يحدّثونا عن أشياء لم نعد نتحدّث عنها (موضوع تمّ العثور عليه)، كانت لهم طرق في الكلام لم نعد لنستعملها (تقنيات تمّ العثور عليها)- بل أيضا، (تقنيات جديدة) هناك طرق في الحديث لم يستعملوها، لم يتمّ استمداد كلّ ما يمكن استمداده من هذه التّرسانة من الكلمات ومن الأشكال.

يعرّفنا العمل الرّاهن بالخصوبة المجهولة للماضي؛ لا يمكنه أن يغيّر فعلا المستقبل إلاّ إذا ما غير مجموع التّاريخ. تتمثّل علامة التّجديد العميق نفسها في قدرتها الاسترجاعيّة. [...] الشّاعر أو الرّوائيّ الذي يتمتّع في نفس الوقت بمعرفة نقدية لا يعتبر فقط عمل الآخرين غير مكتمل لكن عمله هو كذلك؛ يعرف أنّه ليس وحده مؤلّفه، لقد ظهر من بين الأعمال القديمة وسوف يستمرّ عن طريق قرّائه.

اتّضح أن النّقد والاختراع هما بمثابة وجهين

لنفس النّشاط، تعارضهما في نوعين مختلفين يختفي لفائدة تنظيم أشكال جديدة.

أوّل قارئ، الكاتب فيبدأ بخصوص عمله الخاصّ يفعل بما يعرف فعله بعمل غيره. سينعكس نشاطه وكأنّه في مرآة. في روايات، ننصت لحديث أناس يكتبون أو يقرأون الرّوايات.

هذا التّأمّل هو خصيصة من الخصائص الأساسيّة للفنّ المعاصر: رواية الرّواية، مسرح المسرح، سينيما السّينيما...؛ يقاربه بصفة واسعة لفنّ بعض العصور السّابقة، لفنّ الباروك بصفة خاصّة؛ في الحالتين، هذا الانكفاء الاستفهاميّ على الذّات هو جواب عن تغيير في صورة العالم، [...] «نسق انكسار الأشعّة» [...].

نحن على الدّوام نكتب في الأدب. مادمنا نقدّم عملنا في عملنا (ليس النتيجة فقط بل الفعل)، علينا أيضا أن نقدّم فيه الأدب الذي هو محيطه أو عنصره، عن طريق استشهادات (ما أعطاه لنا النقد كمثال)، مطابقة للأصل أو محوّلة (محاكاة ساخرة). كل محاكاة ساخرة مثبّتة تشهّر بتلك المحاكاة المستترة في الأدب الجاري الجاهل لنماذجه الخاصّة، فتعيد إلينا هذه الأخيرة.

لمّا تتمّ بصفة منهجية محاكاة النّصوص القديمة أو الحديثة محاكاة ساخرة، يمكن إعطاؤها لونا جديدا، فيتغيّر ما تستطيع أن تقوله. نفس الشيء، لمّا يعدّل الضّوء، نجعل الشّيء الذي نصوّره يكشف لنا أوجهه الأخرى.

إنّ الاستشهاد الأكثر حرفيّة هو في حدود معيّنة محاكاة ساخرة. مجرّد استخراجه من مدوّنه يحوّله، اختيار الموقع الذي أجعله فيه، قدر طوله (موقفان نقديان يمكنهما أن يستشهدا بنفس الفقرة ويختلفان في تحديد حدودها)، الحذوف التي قد أجريها داخله، وطبعا الصّفة التي أعالجه بها، والتي اتّخذته وفقا لها موضوع تعليقي...

هناك مجموعة أخرى من التّحويلات لتنوّع واسع، رغبتها أن تكون وفيّة للأصل: ألاوهي التّرجمات.

إنّ ممارسات المحاكاة السّاخرة المتطوّرة شيئا فشيئا: لم تعد تحويلا لصفحة، لكنها أصبحت اختراعا لصفحة جديدة مكمّلة، لمشهد مسرحيّ جديد، لعمل جديد، لمؤلّف جديد، لأدب جديد يضيء الحقائق.

«النّقد والاختراع *La critique et l'invention*»، تراث *Repertoire* III، نشر مينوي *Minuit*، 1968.

الملحقات

مفاهيم مفتاحيّة

الحبسة التركيبيّة Agrammaticalite- في نسق ريفاتير Riffaterre، كلّ واقعة نصيّة تمنح القارئ إحساسا بأنّ قاعدة من قواعد الاتّصال قد تمّ خرقها؛ الحبسة التركيبيّة هي دوما علامة على *تشويش* brouillage، أي نمط للامعنى منتج من لدن متناصّ على القارئ أن يعثر عليه وأن يؤوّله لكي يفهم دلالة النّصّ؛ هكذا تكون الحبسة التّركيبيّة علامة على الأدبيّة littérarite.

التلميح Allusion- صورة بلاغيّة عن طريقه يفهم شيء دون التّصريح به؛ التلميح التّناصّي يقوم على ربط علاقة، بصفة ضمنيّة، بين نصّ وآخر.

الترميق Bricolage- نشاط، فكرة أو خلق يلجأ إلى تركيب وتجميع لعناصر وموادّ لم يتمّ تصوّرها وفق الوظيفة التي وضعت لها في النهاية.

التضمين Centon- عمل مكوّن عن طريق تجميع للاستشهادات.

الاستشهاد Citation- فقرة من نصّ مكرّرة بصفة صريحة وحرفيّة في نصّ آخر.

التلصيق Collage– مصطلح مستمدّ من الرّسم؛ يشير إلى الطّرق التي تقوم على إلصاق مجموعة موادّ غير متجانسة؛ عن طريق التّوسّع، تصبح مرادفة للاستشهاد وللمتناصّ، وتحيل إلى كل قطعة (سواء كانت لفظيّة أو غير ذلك) مدمجة في مجموعة جديدة.

حواريّة Dialogisme– ظاهرة حسبها يواجه الخطاب ما بين أصوات مختلفة غير متجانسة، على شاكلة ما يثيره حوار من ردود؛ يكون على الدّوام مرادفا لتعدّدية صوتيّة plurivocite، تباينيّة heterologie أو تعدّدية أصوات polyphonie، عارض بها باختين الكلام الواحديّ monologisme.

تصدير Epigraphe– استشهاد يوضع على صدر عمل، أو في مستهلّ فصوله أو أجزائه.

تعالقيّة Hypertextualite– علاقة حسبها يتعلّق نصّ بآخر (دون أن يكون شرحا له)؛ يسمّى النّصّ المشتقّ نصّ-لاحق hypertexte والذي يتعلّق به نصّ-سابق hypotexte.

محاكاة Imitation– بصفة عامّة، تحيل المحاكاة على كلّ علاقة قائمة بين عملين يكون أحدهما هو النّموذج بالنّسبة للآخر الذي يكون على منواله. في هذا المعنى، كانت دوما باعثا للنّقاش وللشّك (تتعارض مع الاختراع تعارض المنسوخ مع الأصل). وبغرض الدّقّة، لابدّ من التّمييز بين موضوعات مختلفة للمحاكاة: **لغة** أو حالة لغة (تفتح المجال، على سبيل المثال، لأعمال مختصّة في الإنجليزيّة، في اللاّتينيّة، في الماروتيّة...)؛ **أسلوب**: تكون المحاكاة بذلك في قلب التّعالق النّصّي hypertextualité، لأنّها تتعارض، حسب جينيت، مع التّحوّل (الذي يصيب عملا معطى)؛ **عمل**:

يمكن للمحاكاة حينئذ أن تحيل على شعريّات النّهضة والعصر الكلاسيكيّ حيث لابدّ من أن يمرّ كلّ إبداع بالتّعرّف والاستنساخ الحرّ للنّماذج العتيقة.

التفاعليّة الخطابيّة Interdiscursivité- مصطلح لسانيّ يعيّن اللاّتجانس المشكّل لكلّ تلفّظ. فملفوظ ما لا يتحدّد ككيان مغلق ولكن كمجموع متفاعل؛ التّفاعل الخطابي غير قابل للعزل (يجب ألاّ يلتبس مع تعبير فريق اجتماعيّ معطى) ويعيد كلّ متلفّظ وضع حدوده.

الوصفيّة النصّيّة Métatextualité- علاقة شرح تربط بين نصّين (النّصّ المشتقّ يسمّى نصّا واصفا).

المحاكاة الساخرة Parodie- بالمعنى الضيّق، هي تحوّل يصيب نصّا موضوعه رفيع فيصير إلى نصّ موضوعه مبتذل، يحافظ على أسلوبه قدر الإمكان؛ تخضع طبيعته للّعب (يتعارض مع **التحويل الهزليّ** الهجائيّ ومع **الانتقال** إلى الجدّيّ. بمعنى أكثر طواعيّة، تعيّن المحاكاة السّاخرة كلّ تحريف يصيب نصّا بغرض لعبيّ أو هجائيّ.

المعارضة Pastiche- محاكاة أسلوب مؤلّف. تكون طبيعة المعارضة لعبيّة؛ لمّا تستهدف المعارضة الهجاء، يكون الحديث حينئذ عن **حمولة** ولمّا تكون جدّيّة، يكون عندئذ الكلام عن مهارة.

السرقة Plagiat- استشهاد غير معلّم؛ بصفة عامّة، استنساخ مفرط لعمل ما. في نطاق الملكيّة الأدبيّة، تكون السّرقة مستهجنة من وجهة نظر أخلاقيّة بينما يمثّل الانتحال تهمة قضائيّة.

إعادة الكتابة Recréiture- فعل يقوم به كاتب لمّا يعيد كتابة أحد

نصوصه، فهي رواية أخرى لنفس العمل. غير أنّ إعادة الكتابة تعيّن أيضا بصفة عامّة وغامضة كلّ إعادة كتابة لنصّ سابق، مهما كان، عن طريق نصّ يحاكيه، يحوّله، يحيل عليه، تصريحا أم ضمنيّا.

المصدر Source– مصادر (الكتب كمقابل للمصادر الحيّة) عمل هي مجموع النّصوص التي يرتبط بها بعلاقة قرابة، سواء أخذ عنها عن وعي أو عن غير وعي.

التعاليات النّصيّة Transtextualité– كلّ ما يربط بين نصّ وفئات عامّة (أنواع، أصناف من الخطابات، صيغ تلفّظ) أو نصوص أخرى؛ تتأسّس الأدبيّة على التعاليات النّصيّة وهي الموضوع الخاصّ للشّعريّة.

التحويل الهزليّ Travestissement burlesque– تحويل نصّ رفيع في أسلوب هابط؛ بصفة أساسيّة لهدف هجائيّ.

ببليوغرافيا

أنجينو مارك Angenot Marc

((«الـ«تّناصّ»: تحرّ عن انبثاق حقل مفهوميّ وانتشاره، مجلة العلوم الإنسانيّة» L`«intertextualité»: enquete sur l`emergence et la diffusion d`un champ notionnel)), Revue des sciences humaines, tome LX, n189, 1983.

مقال مثير للنّقاش إلى حدّ كبير يذكّر بمراحل تولّد المفهوم ولكن أيضا بما أصابه من تميّع سريع. يؤاخذ كاتب المقال على التّناصّ غموضه النّظريّ وعدم تحديده التّاريخيّ.

باختين ميخائيل Bakhtine Mikhail

جماليّات الرواية ونظريّتها Esthétique et theorie du roman، غاليمار Gallimard، 1978.

تجميع لثلاث دراسات خاصّة بالرواية. الدّراسة الثانية، ((في الخطاب الرّوائيّ))، أساسيّة لفهم طروحات باختين حول الحواريّة وتعدّديّة الأصوات.

باختين ميخائيل Bakhtine Mikhail

جماليات الإبداع اللفظيّ Esthétique de la création verbale، غاليمار Gallimard، 1978.

تجميع لنصوص مخصّصة لمسألة المؤلّف والبطل، للرواية التلقينيّة ولأنواع الخطاب. في هذه الدّراسة الأخيرة، يعيد باختين المواقع التي كان قد طوّرها خلال العشرينيّات حول الملفوظ والحواريّة ويجملها. إلى جانب ذلك تشكّل المقدمة التي وضعها ت.طودوروف عرضا شديد الثّراء لفكر باختين ولتطوّره.

بارثس رولان Barthes Roland

«النصّ (نظريّة الـ)»، الموسوعة العالميّة Encyclopaedia universalis، 1973. مقال أساسيّ لفهم السّياق النّظريّ الذي انبثق فيه مفهوم التّناصّ. التّقديم الذي قام به بارثس لتحاليل جوليا كريستيفا Julia Kristéva يلقي كثيرا من الضّوء على المسألة.

كامبانيون أنطوان Compagnon Antoine

الاستعمال الثاني. فعل الاستشهاد La Segonde Main. Le travail de la citation. لوسوي Le Seuil، 1979.

عمل يدرس الاستشهاد من وجهة النظر اللسانيّة، الظاهراتيّة والتاريخيّة. هذا المنظور، غير المركّز فقط على النّصوص الأدبيّة، يسمح بفهم تطوّر العلاقة بالنصّ وبالتّراث (في العصور القديمة جدّا، في عصر النّهضة، في العصر الكلاسي بصفة خاصّة).

جينيت جيرار Genette Gerard

الطّروس Palimpsestes، لوسوي Le Seuil، 1982، سلسلة «نقاط Points»، 1992.

كتاب أساسيّ بالنّظر لإضافاته النّظريّة، للتّصنيف الذي يقترحه وللتّحاليل المتعدّدة للنّصوص التي يحتوي عليها.

جينّي لورون Jenny Laurent

«استراتيجيّة الشّكل La Stratégie de la forme»، الشّعريّة Poétique، عدد 27، 1976.

مقال ثريّ جدّاً، ظهر بعد حوالي عشرة سنوات من انبثاق مفهوم التّناصّ، يحاول أن يعيد النّظر في جوهره وأن يناقشه (نسجّل هنا بأنّ مجموع العدد 27 من الشّعريّة مخصّص للتّناصّ). لايتساءل صاحبه فقط عن حدود التّناصّ لكن أيضا، يتساءل عن الطّريقة التي تعمل بها الكتابة وذلك من منظور بلاغيّ؛ ويضمّنه بصفة خاصّة تحليلات للنّصوص كاشفة.

كريستيفا جوليا Kristéva Julia

سيميوتيكي. بحث في السّيميائيّات التّحليليّة. Semiotike. Recherches pour une semanalyse، لوسوي Le Seuil، 1969، سلسلة «نقاط Points»، 1978.

ابتداء هو عمل صعب جدّاً لكنّه يسمح بإدراك ولادة مفهوم التّناصّ في محيطه النّظريّ الأصيل.

ريفاتير ميكاييل Riffaterre Michael

إنتاج النّصّ La Production du texte، لوسوي Le Seuil، 1979.

بدون أن تركّز على التّناصّ، تتعرّض له الدّراسات المحتواة في هذا الكتاب بصفة متواترة: الاستعانة بالمتناصّ هي في الحقيقة أساسيّة في نسق ريفاتير من أجل مراعاة تمنّع المعنى، والذي لا يمكن شرحه من خلال قصد المؤلّف، ولا من خلال مواجهة النّصّ الشّعريّ بالواقع (أنظر خاصّة الفصول 5، 7، 14، و15).

ريفاتير ميكاييل Riffaterre Michael

سيميائيّات الشّعر Semiotique de la poésie، لوسوي Le Seuil، 1983.

في هذا المؤلّف المخصّص لتميّز اللغة الشّعريّة، يلعب التّناصّ دورا أساسيّا. تمّت فيه معالجته من زاوية القراءة البنائيّة التي يستمدّها النّصّ من القارئ. فيه تمّ تحديد المفاهيم الأساسيّة في نسق ريفاتير بوضوح، وهي: الحبسة التّركيبيّة، المؤوّل والتّشويش.

مجلّة جماليّات Revue d'esthetique، «الإلصاقات Les Collages»، عدد 4/3، 1978، UGE، سلسلة «18/10».

عدد مهمّ جدّاً؛ المقدّمة مثيرة وتحاليل الإلصاقات في الرّسم والموسيقى تسمح بتوسيع المنظور وبالفهم الأحسن للظّواهر التّناصّيّة. نشير هنا بصفة خاصّة إلى مقال مهمّ للوران جينّي Laurent Genny، «سيميائيّات الإلصاق التّناصّيّة أو الأدب بضربة مقصّيّة.».

طودوروف تزفيتان Todorov Tzvetan

ميخائيل باختين، مبدأ الحواريّة Mikhail Bakhtine, le principe dialogique، لوسوي Le Seuil، 1981.

تقديم شامل لفكر باختين وعمله، مرفوق بمستلاّت عديدة من نصوصه؛ الفصول 4و5 مخصّصة بصفة خاصّة لمسائل التّناصّ والحواريّة.

تمّ إنجاز الترجمة في أولاد يعيش بالبليدة، الجزائر،

بتاريخ: 2004/11/13

معجم المصطلحات

عربي - فرنسي

التنـــاصّ Intertextualité/ المتنـــاصّ Intertexté/ الـــشكلانيّة Formalism/ البنويّـة Structuralisme/ الاســتقلاليّة autonomie/ نـسق Systéme/ ذاتية Subjectivité/ الحواريّة Dialogisme/ الخطابات المتداخلة Interdiscours/ نقـد الأصـول Critique des sources/ جماليّـات Esthétiques/ مؤشـرات Indices/ محاكـاة Imitation/ اخـتراع Invention/ نمـوذج Modèle/ طـرس Palimpseste/ مخيّلـة Imaginaire/ تفقّـه erudition/ إلصاق Collage/ ترميق Bricolage/ محاكاة ساخرة Parodie/ معارضـة Pastiche/ استـشهاد Citation/ إحالـة Référence/ سـرقة Plagiat/ إيحـاء allusion/ تحريـف dérivation/ تنكّـر هـزلي travestissement burlesque/ امتـداح éloge/ القـارئ الكـافي Suffisant lecteur/ الادّعـاء allegation/ الأصـالة Originalité/ الجـوهر Essence/ التّغريب Depaysement/ الاستعادة Recupération/ التفاعل Interaction

الفهرس

مدخل إلى التّناصّ

منذ أن تمّ تعريفه، في السياق النّظريّ لنهاية السّتّينيّات من قبل جوليا كريستيفا Julia Kristeva، فرض التّناصّ نفسه في الحقل النّقدي كمفهوم مهيمن. كان موضوع تنظيرات متعدّدة وأحيانا متناقضة، أصبحت شيئا فشيئا معبرا اضطراريّا لكلّ تصوير دقيق للحقل، وكأنّنا اكتشفنا فجأة بأنّ أيّ نصّ، مهما كان، هو مخترق بنصوص أخرى. غير أنّ ثراء مثل هذا في المفهوم، نظر إليه في البداية كلفظ حوشيّ جديد إلى حدّما، لم يأخذ طريقه بدون أن يتعرّض لتحريف في دلالته الأولى: يكفي لاستنتاج ذلك أن نتصفّح هذه الطّبعة أو تلك من نصّ كلاسيكيّ: فالتّناصّ على الدّوام ما هو سوى التّسمية "المعاصرة" المعطاة لنقد المصادر القديم. غير أنّ هدفه لم يكن تعويض هذا الأخير بل اقتراح صيغة جديدة للقراءة والتّأويل.

9 789933 456689

للدراسات والنشر والتوزيع
نينوى

نيل وفرات.كوم
www.neelwafurat.com